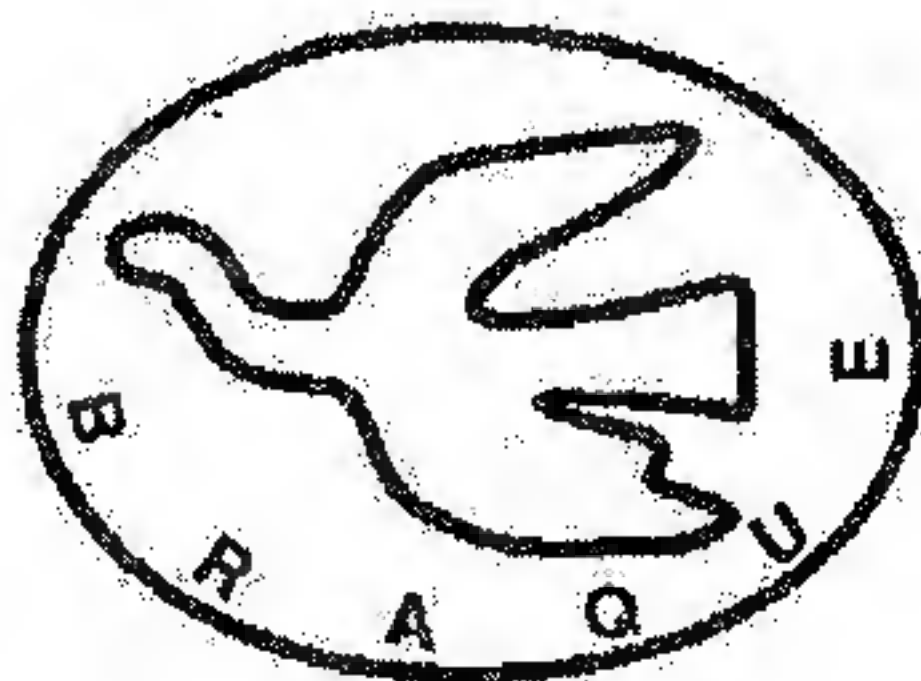


41 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous



ANALYSE THEMATIQUE

**MUSIQUE, PEINTURE, LITTERATURE :
ARTS POPULAIRES ET ARTS SAVANTS**

DOSSIERS PEDAGOGIQUES CAPES-AGREGATION 2002-03

LA MODALITE (3^{ème} partie)

PRESENTATION ET RESUMES

MUSIQUE, PEINTURE, LITTERATURE : ARTS POPULAIRES ET ARTS SAVANTS

**BAROQUE - IMAGINER LA MUSIQUE DU PEUPLE ET LES TRADITIONS ORALES
AU XVIII^{ème} SIECLE : SOURCES ET METHODES D'APPROCHE**

JEAN-CHRISTOPHE MAILLARD

**BALZAC, HUGO, LES GONCOURT, ZOLA - REALISME ET NATURALISME :
QUELQUES ORIENTATIONS A PROPOS DE LA REPRESENTATION DU PEUPLE
DANS LE ROMAN AU XIX^{ème} SIECLE**

BRIGITTE QUILHOT-GESSEAUME

**MARIVAUX, ZOLA, COURBET - DU GENRE ET DU SENS : LA REPRESENTATION
DU PEUPLE EN QUESTION**

ROBERT LLAMBIAS

**MAHLER - VOLKSTON ET FORME SONATE : UN ECHEC DU DISCOURS ORGANIQUE
DANS LA 4^{ème} SYMPHONIE DE MAHLER**

MICHEL LEHMANN

MOUSSORGSKI, FALLA, BARTOK - MUSIQUE NOUVELLE ET MUSIQUE POPULAIRE

MARIE-PIERRE LASSUS

BARTOK - ASPECTS SUBJECTIFS DE L'IMPREGNATION FOLKLORIQUE

VICTOR A. STOICHITA

BALZAC, CELINE, ROLLAND - CELINE ET LE REPERTOIRE POPULAIRE

MICHAEL FERRIER

BOULEZ - VINGT REGARDS SUR UNE PAGE DU MARTEAU SANS MAITRE

JESUS AGUILA

LA MODALITE (3^{ème} PARTIE)

1990-2000 : DIX ANS DE RECHERCHES GREGORIENNES A SOLESMES

DANIEL SAULNIER

ARVO PART ET LA POLARISATION MODALE

PATRICK REVOL

PRESENTATION

Nous publions en février 2002 un numéro annoncé pour novembre 2001 : voilà qui ne nous ne satisfait pas, et d'autant moins que le thème principal de ce numéro est comme chaque année en relation directe avec des concours universitaires français et donc professionnellement attendu par une part de nos lecteurs. C'est la première fois depuis longtemps qu'une telle mésaventure nous surprend et nous la regrettons vivement pour tous ceux qui comptaient sur notre exactitude habituelle.

Bien sûr, il y a quelques bonnes raisons et quelque mauvais concours de circonstances à un tel retard : un thème esthétique d'un type nouveau qui a demandé deux mois de clarification pour nos universitaires, un problème épistémologique d'appréhension de ce thème pour une revue d'analyse musicale qui se doit de ne pas trop s'écarter de sa discipline, enfin un cas de force majeure pour une concentration exceptionnelle d'auteurs toulousains handicapés par la catastrophe qui a sévèrement touché leur Université à l'automne dernier. La vie ainsi se joue parfois des meilleures programmations...

Le résultat de notre entreprise nous paraît néanmoins fort honorable (merci à nos lecteurs de nous le confirmer ou de l'infirmier...). Du Baroque à Boulez, une quinzaine de musiciens, peintres ou romanciers sont confrontés à cette dialectique du savant et du populaire que nous avons suggérée plus discrètement dans notre titre. Après avoir songé quelque temps à limiter l'examen au champ musical, c'est tout le champ esthétique qui s'est trouvé interrogé, certes de manière très sélective, mais dans d'assez larges directions temporelles et géographiques, soit sur la proposition de nos auteurs, soit suivant nos propres goûts.

Pour un thème aussi vaste et ambitieux, une question méthodologique aussi se posait : nous avons proposé qu'une approche systémique puisse devenir aussi un élément de cohésion du thème. Il a fallu convenir qu'une telle approche n'avait pas encore trouvé beaucoup d'applications explicites en esthétique, mais nous avons été sensibles à ce que plusieurs auteurs se soient inspiré de son esprit. Nous projetons d'y consacrer des efforts plus précis à l'automne prochain, car nous y voyons une possibilité d'enrichissement méthodologique pour l'analyse musicale.

Le thème complémentaire de notre numéro est un prolongement de nos deux livraisons précédentes sur la modalité : là aussi, certains travaux n'ont pu être menés à bien en temps utile, notamment sur divers autres répertoires contemporains : il y aura donc des compléments au coup par coup dans les numéros à venir.

Au total, cependant notre numéro dépasse les 110 pages et nous aurions eu des problèmes de production si tous nos projets avaient abouti.

Pour les prochains numéros, deux changements à prévoir : notre réflexion épistémologique a pris de la profondeur et ne débouchera éditorialement qu'au premier semestre 2003. Par suite, le prochain numéro sera consacré notamment à divers aspects du rapport texte musique, souvent abordé par voie monographique, mais pas encore de manière systématique dans notre Revue ; le programme du numéro suivant sera par contre à peu près respecté, notamment pour la notion moderne d'agrégat. Le tout avec un décalage temporel de quelques semaines pour ne pas bousculer nos lecteurs et nos distributeurs...

Avec l'espoir que par son intérêt la découverte de ce numéro consolera quelque peu le lecteur de ce qu'elle peut avoir d'un peu tardif !

Pierre-Marie SGARD, directeur de la publication

CODES MATIERE ET TECHNICITE DES ARTICLES	
Matière / Discipline	Technicité / Spécialité
AM Analyse Musicale	* Sujet d'intérêt général - Langage courant ou explicite - Aucune formation technique requise - Pour tous
APP Anthropologie et Psycho-physiologie	
EC Ecriture et Composition	** Sujet de large intérêt - Langage technique élémentaire - Notions disciplinaires supposées - Pour praticiens initiés
ESP Esthétique et Philosophie	
ETP Ethnomusicologie et Psychanalyse	*** Sujet d'intérêt plus spécialisé - Connaissance supposée langage et méthodologie de la discipline Pour praticiens expérimentés
IH Interprétation et Herméneutique	
MHM Musicologie et Histoire de la musique	**** Sujet de recherche théorique ou appliquée - Connaissance approfondie supposée de la discipline - Pour spécialistes
MI Mathématiques et Informatique	
OT Organologie et Phonologie - Technique instrumentale, gestique et vocale	
PE Pédagogie et Enseignement	
SL Sémiologie et Linguistique	

RESUMES

Imaginer la musique du peuple et les traditions orales au XVIII^{ème} siècle : sources et méthodes d'approche, par Jean-Christophe Maillard, maître de conférences à l'Université de Toulouse-le Mirail, équipe de recherches AcOMM.....p.4

L'attitude du compositeur face au peuple, au XVIII^{ème} siècle, est des plus équivoques. Il le connaît, le côtoie, et souvent en est directement issu. Il en résulte une imprégnation qui s'exprime de manières variées, conduisant à des interprétations contradictoires. Il est par exemple fréquent d'estimer que le musicien du XVIII^{ème} siècle, emprisonné dans un système de notation musicale de plus en

plus tyrannique, s'éloigne définitivement du monde de l'oralité. Un examen de la notation du XVIII^e siècle nous apprend que ce système est, en fait, très précis en certains points (ornementation essentiellement), et évasif en divers autres (tel la rythmique). De plus, les transcriptions extrêmement précises n'existent souvent que dans un objectif de démonstration, afin d'enseigner la manière d'interpréter de nombreuses autres pages, notées cette fois-ci de façon plus évasive. Cette constatation nous permet déjà d'affirmer que l'oralité et la liberté de l'interprète sont encore bien vivaces.

C'est dans cette optique de musique de transmission écrite que nous pouvons appréhender la musique populaire du XVIII^e siècle. Les exemples sont assez abondants, et l'on s'aperçoit que le musicien de formation savante fidèle à son système de notation, est alors confronté à divers systèmes modaux, souvent archaïques, qu'il tentera d'expliquer par diverses harmonisations. La notation d'airs connus pourra connaître les variantes propres à une mélodie transmise par la voie de l'oralité. Les rythmes inhabituels seront parfois transcrits avec précision et méticulosité, et dans tous ces divers cas, on remarquera que le musicien est capable de bousculer les habitudes.

Il reste à confronter les traces écrites d'une musique populaire, notée avec les pratiques de l'époque, puis de tenter un rapprochement avec diverses traditions actuelles : le chant des campagnes françaises, pris comme exemple, permet des rapprochements rapides. S'il ne fournit pas l'ensemble des clés permettant de connaître à coup sûr les arcanes de la musique du peuple au XVIII^e siècle, il permet d'entendre de façon vivante ce qui a été oublié ou écarté de certains univers musicaux. Cette manière de renouer avec des données que l'on croyait perdues ne fait que confirmer l'enracinement de la musique de XVIII^e siècle dans les pratiques orales, et semble impliquer davantage le musicien d'aujourd'hui dans la tradition à laquelle il appartient également.

Réalisme et naturalisme : quelques orientations à propos de la représentation du peuple dans le roman au XIX^e siècle (Balzac, Hugo, les Goncourt, Zola), par Brigitte Quilhot-Gesseau, agrégé de Lettres Modernes, docteur en Littérature Comparée.....p.20

Dans les romans de Balzac, Hugo, Zola et des frères Goncourt, la représentation du peuple est liée au contexte historique et à l'idéologie bourgeoise du XIX^e siècle français. Son écriture relève de l'esthétique réaliste et du mouvement naturaliste qui, partant de l'observation et de la documentation, s'attachent à restituer fidèlement le vrai à travers une fiction, afin de témoigner et d'œuvrer pour transformer les conditions de vie du peuple. Cependant, face à une réalité identique, les réponses apportées à ces conditions misérables et dégradantes relèvent de philosophies personnelles : positiviste ou religieuse.

Du genre et du sens : la représentation du peuple en question (Marivaux, Zola, Courbet), par Robert Llambias, professeur agrégé, directeur du Département d'Etudes Musicales de Lille III.....p.26

A partir de trois exemples (*L'Ile des esclaves* de Marivaux, *l'Assommoir* de Zola et *l'Enterrement à Ornans* de Courbet), l'article étudie les rapports possibles entre le choix d'un genre par un artiste et les représentations qui en résultent. Le cadre de l'étude de la présence du peuple dans une œuvre artistique et/ou de sa représentation, permet de réfléchir sur la cohérence et l'écart entre une forme artistique (le théâtre, le roman et la peinture) et l'idéologie qu'elle propose et/ou que son public attend. L'esthétique de la réception, inspirée des travaux de Hans Robert Jauss et de Paul Ricoeur, paraît apporter, pour cette question, quelques pistes de réponse.

Volkston et forme sonate : un échec du discours organique dans la 4^{ème} Symphonie de Mahler, par Michel Lehmann, chef d'orchestre, maître de conférences à l'Université de Toulouse Le Mirail.....p.34

Dans le premier mouvement de sa 4^{ème} Symphonie, Mahler s'est proposé d'insérer des thèmes populaires dans le modèle classique de la forme sonate. Malheureusement, le mélange manque de cohérence, dans la mesure où la structure organique de la forme exige un matériau thématique mieux adapté à la logique de cette forme.

Musique nouvelle et musique populaire (Moussorgski, Falla, Bartok), par Marie-Pierre Lassus, maître de conférences en musicologie à l'Université de Lille III.....p.46

Cette étude met en perspective une conception commune aux créateurs de la « musique nouvelle » (Moussorgski, Falla, Debussy, Bartók entre autres), permettant de lever les oppositions entre les catégories du « savant » et du « populaire » au début du XX^e siècle. Comprise comme un art de la vie, cette « musique nouvelle » issue des musiques dites « populaires », « primitives » ou « naturelles », (termes équivalents à l'époque), peut se définir comme une recherche sur les archétypes, que tous ces musiciens ont d'abord perçus dans l'enharmonisme vocal qui, en étant l'expression de l'action de la vie qui nous anime, a pour effet de « produire l'émotion » ; ce qui constitue l'un des principaux objectifs de l'art musical selon Falla.

Ayant été le premier, historiquement, à avoir mis à jour les éléments essentiels des chants primitifs à travers son analyse du *cante jondo*, (enharmonisme, ambitus réduit, répétition des intervalles, ambiguïté tonale...) et sa lecture du livre de Louis Lucas, *Acoustique nouvelle*(1849), Manuel de Falla sert de fil conducteur à cette réflexion qui l'a conduit, à la suite de Moussorgski, à découvrir non seulement une musique de vocation universelle, mais un nouveau langage, oscillant entre les pôles de la tonalité (considérée comme une loi immuable) et un micro-intervallisme virtuel, vers lequel s'orientent tous ces compositeurs au début du siècle, apportant chacun sa solution au problème de la « musique nouvelle ».

Bartók : aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique, par Victor A. Stoichita, doctorant en ethnomusicologie.....p.55

Cet article vise à cerner l'interface entre les recherches sur le folklore et la création artistique dans l'œuvre de Béla Bartók. Le point de vue adopté tente de se rapprocher autant que possible du sien ; les informations provenant de ses ouvrages, articles et correspondance sont privilégiées. Une première partie aborde sa conception de la musique populaire, et en particulier la signification esthétique de celle-ci. La seconde se penche sur ses méthodes de folkloriste, et notamment sur la manière dont il analyse et classe les mélodies paysannes. La troisième concerne son interprétation des liens entre la création et la recherche.

Céline et le répertoire populaire, par Michaël Ferrier, professeur à l'Université Chuo de Tokyo.....p.66

La place substantielle des références musicales, et tout particulièrement du répertoire populaire, est une donnée essentielle pour comprendre l'œuvre de Céline, mais aussi les mutations profondes qu'elle apporte dans le système romanesque au XX^e siècle. On en voit l'illustration la plus éclatante dans l'insertion répétée d'une partition dans *Féerie pour une autre fois*, roman écrit au sortir de la guerre mais qui reprend et amplifie toute l'entreprise célinienne depuis *Voyage au bout de la nuit* (1932). Le texte de l'article, en suivant un axe Balzac-Céline-Romain Rolland, se propose d'étudier quelques-uns de ces bouleversements, qui sont liés à la fois au répertoire choisi par Céline, à l'usage résolument atypique qu'il fait de la partition dans l'espace romanesque et à la mise en question

radicale qui s'ensuit des procédés traditionnels de la représentation et, plus précisément, de ce qu'il est convenu d'appeler la Littérature.

Boulez :Vingt regards sur une page du *Marteau sans maître*, par Jésus Aguila, professeur de musicologie à l'Université de Toulouse le Mirail, codirecteur du Laboratoire AcOMM.....p.77

Dans la présentation que l'on fait habituellement des rapports entre le répertoire populaire et la musique savante au XX^{ème} siècle, il est très répandu de penser que les processus de composition mis en œuvre dans la "musique contemporaine" des années 1950-70 ont fait table rase de tout lien avec les musiques populaires. Ces compositeurs seraient devenus tellement "cérébraux", que leur musique aurait perdu tout lien avec l'univers des musiques populaires - ce qui permet à ses détracteurs de démontrer qu'elle est condamnée à ne jamais pouvoir trouver un véritable public. En prenant pour point de repère l'une des œuvres réputées les plus savantes de cette période - *Le Marteau sans Maître* de Pierre Boulez, il s'agit de démontrer que même la musique post-webernienne a été traversée par les lignes de force qui régissent plus généralement les rapports entre le savant et le populaire. Cette œuvre a dû se positionner par rapport à l'exotisme et au folklorisme ethnocentrique dominants depuis le XIX^{ème} siècle, mais aussi par rapport à l'inversion des valeurs du relativisme culturel introduit par l'anthropologie, par rapport au développement de l'industrie du divertissement culturel et la "marchandisation" de l'art savant, par rapport aux nostalgies d'un passé artistique référent, ou encore par rapport à la diffusion planétaire des dérivés du jazz américain. En dépit de la complexité apparente du langage du *Marteau*, on retrouve des procédés aussi simples dans leur principe que l'hétérophonie, qui sont issus des musiques populaires, et qui ont permis de donner corps à un univers musical jusqu'alors inédit.

1990-2000 : dix ans de recherches grégoriennes à Solesmes, par Daniel Saulnier, moine de Solesmes, directeur de l'Atelier de Paléographie.....p.95

Au cours des dix dernières années, les recherches de l'atelier paléographique de Solesmes ont porté principalement sur le Propre de la Messe, en vue d'une édition plus critique de ce répertoire, et sur la restitution de plusieurs centaines d'antennes de l'Office. Tout en apportant des enseignements nouveaux et nuancés sur la composition mélodique du répertoire romano-franc comme sur ses origines, ces études constituent un éclatant *confirmatur* des travaux de dom Jean Claire, relatifs à la modalité et à ses rapports avec la liturgie.

Arvo Pärt et la polarisation modale, par Patrick Revol, professeur agrégé à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble.....p.103

En 1976, Arvo Pärt abandonne la technique sérielle et compose des œuvres dépouillées de toute complexité. Il place la modalité au centre de son nouvel univers. Son but n'est pas la mise en place d'une modalité variée, comme on peut la trouver chez Debussy par exemple, mais au contraire l'emploi d'un mode polarisé autour duquel l'ensemble de l'œuvre s'organise. C'est par l'étude du *Dies irae*, extrait de son *Miserere*, que cet article s'attache à mettre en lumière ce processus de composition.

ANALYSE MUSICALE N° 42

(à paraître en avril 2002)

Thème

Quelques aspects des rapports texte-musique

Rubrique des Ouvrages fondamentaux

Présentation critique de l'œuvre de Charles Rosen

Et notre rubrique bibliographique

ANALYSE MUSICALE – 83, bd de Sébastopol – 75002 Paris – Tel/fax/rép : 33 (0)1 40 28 45 77
Analysemusicalerev @ netcourrier.com

REVUE ANALYSE MUSICALE

Comité de lecture et de rédaction : Jean-Philippe Guye, Christine Mennesson, Bruno Moysan, Pierre-Marie Sgard, Mireille Vial-Henninger

Directeur de la publication : Pierre-Marie Sgard

Editeur : ADAM (association loi de 1901)

Imprimeur : DYNADOC, 80 boulevard de Sébastopol, 75003 Paris

CPPAP : n° 1202 G 80189

Toute reproduction, même partielle, interdite, sauf accord exprès du directeur de la publication et avec mention de source - Loi du 11 mars 1957

Directeur de la Publication : Pierre-Marie SGARD

ISSN n° 0295-3722

Imaginer la musique du peuple et les traditions orales au XVIII^{ème} siècle : sources et méthodes d'approche.

MUSIQUE BAROQUE / ETHNOMUSICOLOGIE / NOTATION / TRADITION ORALE / CHANSON /
METHODES / INTERPRÉTATION

Plan

Les contradictions de l'oral et de l'écrit, du peuple et de l'élite

I. De l'oral à l'écrit

II. Les musiciens du XVIII^{ème} siècle à la découverte des musiques des peuples

III. Réponses

LES CONTRADICTIONS DE L'ORAL ET DE L'ÉCRIT, DU PEUPLE ET DE L'ÉLITE

Faire intervenir la science de l'ethnomusicologie dans l'univers historique semble extrêmement hasardeux, voire déraisonnable. Comment risquer une quelconque étude sur des pratiques abandonnées, mortes depuis plus de deux siècles ? Les transcriptions d'airs populaires, témoins d'un répertoire mouvant par définition, présentent-elles la moindre fiabilité ? La manière dont elles sont consignées sur le papier n'est-elle pas d'un minimalisme incompatible avec les exigences du scientifique actuel ? D'ailleurs, sont-elles suffisamment nombreuses pour cerner un tant soit peu l'immensité des musiques vernaculaires ? Certes, il pourrait être permis de penser que les traditions actuelles, en certains cas, témoignent avec fiabilité de ces musiques du passé : comment malgré tout distinguer un « bon grain » directement hérité d'un passé plus ou moins éloigné, d'une « ivraie » récente, réductrice ou uniformisatrice ?

Nous ne prétendons pas apporter de réponse définitive : il est exact que les sources écrites du XVIII^{ème} siècle ne pourront jamais être étudiées comme celles des XIX^{ème} et, bien sûr, du XX^{ème} siècle. Si elles n'apportent pas vraiment d'éléments nouveaux quant à la transcription, les musiques populaires recueillies au XIX^{ème} siècle sont considérables ; quant au XX^{ème} siècle, il a su augmenter les exigences scientifiques, et surtout, il possède l'outil devenu indispensable, sans lequel l'ethnomusicologue ne serait rien : l'enregistreur. En outre, c'est à un technicien de la musique d'effectuer les notations et transcriptions, or qu'est-il au XVIII^{ème} siècle ? Une personne lettrée et cultivée, pétrie de cet ethnocentrisme de classe qui lui confère une terrible autosatisfaction, celle d'appartenir à la frange supérieure de la société, même si (surtout si !) ses origines premières sont celles d'une personne du peuple, dont l'ascension sociale a pu s'effectuer grâce à ses talents musicaux.

C'est à dessein que nous soulignons ces nombreux points négatifs, et il serait facile de poursuivre sur ce terrain souvent emprunté pour affirmer que la période baroque, puis le classicisme, ont consciencieusement accentué le fossé qui sépare les univers savants et populaires. Notre but est inverse : en saisissant tous les points, tous les indices qui semblent rattacher certains aspects de cette musique écrite, « officielle », d'avec les notions généralement acquises pour définir une musique orale, sans doute est-il possible de concevoir, à la lueur d'éléments parallèles qui pourront être objets de confrontations, certains mécanismes propres à des pratiques musicales mouvantes, voire perdues pour certaines. Et si notre imagination venait à suppléer au manque d'informations, nourrissons-la des éléments les plus convaincants.

L'une des principales raisons qui rendent intimidante toute approche de la question vient probablement de la vision univoque avec laquelle elle est le plus souvent abordée. L'ethnomusicologue juge souvent comme nulle et non avenue toute approche subjective, or la vision des musiques orales du XVIII^{ème} siècle par leurs contemporains l'est sans doute, de manière très accusée. L'actuel musicien de formation stricte se ralliera partiellement à son homologue des temps passés : les propositions de transcriptions ou d'harmonisations faites par ce dernier trouveront la plupart du temps des justifications pratiques, correspondant à des critères sécurisants de métrique régulière ou de tonalité. Enfin, c'est sans

doute auprès du transcritteur lui-même que les réponses les plus justes peuvent se trouver, mais de façon cryptée : il faut pour cela faire référence aux règles implicites de la théorie ancienne, compromis entre science et pratique, spéculation et instinct. Plus que dans toute autre musique occidentale peut-être, il paraît opportun d'examiner, l'une après l'autre, chacune des trois solutions que proposeront l'ethnomusicologue, le musicien du XVIII^e siècle et celui du XX^e siècle. Les différents cas rencontrés dans les répertoires baroques et classiques peuvent souvent trouver une explication par ces trois visions.

Un premier constat, pourtant, semble peu nous donner raison. Le musicien qui crée et joue pour l'élite affiche souvent un mépris absolu pour ses homologues des rues ou des campagnes. Les maîtres de chant insistent sur la nécessité de savoir chanter avec le meilleur goût, tel que l'enseignent les meilleurs maîtres de Paris. Les instrumentistes évoquent avec dédain les musiciens de village, même s'ils ont appris d'eux au départ : le flûtiste Johann Joachim Quantz, par exemple, évoque avec mépris ses débuts dans un petit orchestre de bal que dirigeait son frère, ou utilise comme contre-exemple la vielle et la cornemuse lorsqu'il explique comment articuler et phraser. Les exemples pourraient se multiplier, tant dans les textes à caractère musical que dans toute autre sorte de littérature : « *Tous ces instrumens estoient bons pour rejouir les paysans et pour leurs dances, quoiqu'ils s'acordassent tres mal, premierement par l'ignorance de ceux qui en jouent, et par le deffaut meme de ces instrumens* »¹.

Aujourd'hui, il n'est pas rare (notamment aux yeux des musiciens pratiquant la musique traditionnelle) d'estimer qu'une rupture définitive s'opère entre les musiques du peuple et de l'élite, dans le courant du XVIII^e siècle, notamment sous l'influence de l'expansion de la notation musicale, outil de supériorité sociale : « *En faisant du solfège un langage aussi complexe, sophistiqué et contraignant, les théoriciens et compositeurs ont progressivement réduit à néant le rôle du musicien, faisant de ce dernier l'outil parfait d'une restitution neutre* »².

D'un autre côté, c'est un son de cloche opposé qui se fait entendre : « *Quant aux motets de Campra et de Gilles, ils sont tout imprégnés des airs populaires de leur Midi natal* »³... « *Chansons populaires, costumes régionaux, mœurs locales charmantes parurent (...) une chose séculaire, immémoriale pour mieux dire. En réalité, information prise, tout ceci date de la civilisation baroque. Du XVIII^e siècle surtout, de cette heure historique où, simultanément, parut l'encyclopédie et se fixa le folklore* »⁴.

La lecture des titres de pièces descriptives du répertoire français de clavecin ou de tout autre instrument nous évoque souvent un tableau champêtre ou purement populaire : *Les matelotes provençales*, *Les vendangeuses*, *Les tricoteuses*, *Les petites crémiers de Bagnolet* chez Couperin, de nombreuses *Noces de village* chez Lully, Montéclair, Dandrieu, ou Hotteterre. Enfin, le modèle de la suite de danse française peut s'interpréter de deux manières : soit les danses abandonnent définitivement toute destination chorégraphique, et elles deviennent des pièces abstraites et complexes, soit elles prolifèrent en de multiples variantes d'une province à une autre, puis d'un pays à un autre, puisant dans un fonds vivace et plongé dans l'oralité.

Envisager une étude sur les musiques du peuple au XVIII^e siècle, c'est donc prendre conscience des contradictions qui habitent cette période, dans laquelle les compositeurs semblent se mouvoir d'un monde à l'autre, mais d'une manière ambiguë et complexe, voire avec dissimulation et travestissement. La question est immense : nous nous limiterons à quelques problèmes qui nous semblent constituer le point de départ d'une problématique vaste, celle du passage de l'oral à l'écrit. Si Eugenio d'Ors affirme (avec une aisance un peu déroutante il est vrai) que le folklore se fixa au XVIII^e siècle, sans doute veut-il insister sur le fait que les mœurs du peuple fascinent plus que jamais la classe aisée, et que cette source d'inspiration - exploitée depuis longtemps - connaît une faveur toute particulière en cette époque. Divers exemples empruntés au répertoire musical pourront contribuer à éclairer cette affirmation, et à nous mettre en contact direct avec ces techniques de notations, créées pour répondre à des besoins précis. Ensuite, peut-être serait-ce à l'ethnomusicologie de nous aider pour décrypter d'une autre manière ces exemples encore un peu sibyllins pour les lecteurs que nous sommes.

I. DE L'ORAL A L'ECRIT

1.1. Notation occidentale et ethnomusicologie

Les notations musicales en Occident, de leurs origines au XVIII^e siècle, semblent favoriser la *description* face à la *prescription*⁵ : comme toute notation à ses débuts, elle ne serait, au départ, qu'un simple aide-mémoire, relais entre l'exécutant et le répertoire qu'il a pu pratiquer de manière empirique, mais dont l'ampleur nécessite une aide mnémotechnique. Pourtant, *la notation déforme la structure et la signification de la musique et ne transmet pas la réalité de l'interprétation dans son contexte*⁶ : si pour l'ethnomusicologue, les systèmes de transcriptions dérivant de notre notation occidentale s'avèrent incomplets, mais malgré tout d'une grande utilité pour les musiques extra-européennes, il semblerait que, conçues pour les musiques d'Europe, elles puissent répondre à leurs spécificités. Or, un phénomène

remarquable est en train de s'opérer au début du XVIII^e siècle : il semblerait bien que l'on passe très souvent d'une notation *descriptive* à une notation *prescriptive*, voire *tyrannique*.

1.2.1. Notation des hauteurs : de la description à la prescription.

D'un pays à l'autre, ou même d'un auteur à l'autre, la transcription des éléments mélodiques peuvent étrangement varier. Une notation qui, selon Udo Will, serait *descriptive*, répondrait aux premiers critères de la notation musicale : un support pour la mémoire. Au XVIII^e siècle, il est fréquent de rencontrer ce type de musique notée, entre autres dans les répertoires d'Italie, d'Allemagne et d'Angleterre. Nous ne nous attarderons pas excessivement sur lui : dans un premier temps, il ne nous livre qu'un aperçu bien incomplet des pratiques de l'époque, même si pendant longtemps on a cru qu'il pouvait suffire. Le musicien a donc consigné les hauteurs et le rythme de manière minimaliste, souvent même sans y mettre le moindre ornement. Le répertoire savant comme, certaines fois, le répertoire populaire peuvent être concernés. Ces extraits de mouvements de sonates de Haendel et Geminiani (ou Castrucci) illustreront clairement cette première conception de la transcription musicale.



Exemple 1- Georg Friedrich Haendel, *Solos for a german flute (...)* with a Thorough Bass (...), London : John Walsh (s.d., ca 1725) ; *Sonata V, Boree*.



Exemple 2 - Francesco Geminiani, Pietro Castrucci, *XII Sonate Flauto Traversie (...)*, Amsterdam : Le Cene, s.d. (ca 1725) ; *Sonata I, Largo*.

Ces deux notations, qui ne semblent consigner que l'essentiel (nous n'avons bien sûr conservé pour notre démonstration que la partie de dessus, omettant volontairement la basse), nécessitent de la part de l'exécutant un conditionnement complémentaire : il doit être capable, par sa culture, de suppléer au manque considérable d'indications d'interprétation, d'ornementation, de tempo, etc. C'est donc une écriture « ouverte » qui permet à chacun d'ajouter les éléments qui lui paraîtront opportuns : nous sommes par conséquent en présence d'un document écartant toute notion de dirigisme, d'un grand intérêt pour notre démonstration, car il implique une part d'oralité dans ce contexte écrit. Nous reviendrons ultérieurement sur les avantages que peuvent revêtir ces documents : présentés de la sorte, ils restent d'un intérêt non négligeable, mais insuffisant : peut-on, effectivement, imaginer tout le parti qu'en tireront les interprètes ?

Description semble impliquer *liberté*. Est-ce à dire que nous devons écarter les notations *prescriptives*, estimant qu'elles appartiennent à un univers musical étranger à notre question ? En effet, une notation extrêmement précise n'est-elle pas en totale contradiction avec l'idée d'une musique *du peuple, orale* ? Tout dépend bien sûr de l'utilisation que l'on souhaite en faire. A la lecture de la préface du Premier livre de Pièces de Clavecin de François Couperin, les affirmations de l'auteur peuvent nous faire répondre négativement : « J'ay été obligé, pour faciliter l'intelligence et la manière de toucher mes pièces dans l'esprit qui leur convient, d'établir certains signes pour marquer les agréments, aiant conservé autant que j'ay pû ceux qui étoient usage »...⁷ De tels exemples peuvent se multiplier : le compositeur, de plus en plus, souhaite une parfaite adéquation entre ses intentions et l'exécution qu'en fera chacun. Cette pratique, qui se développe en France surtout, fera d'ailleurs l'objet de critiques de la part des musiciens étrangers, estimant que l'instrumentiste français est esclave, dépourvu de toute imagination. Il est pourtant simple de rectifier ces assertions. La musique notée avec grand renfort de précisions est essentiellement la musique de clavecin, et accessoirement celle de flûte, violon, viole, ou autres instruments solistes. Si l'on se réfère au *Premier livre de pieces pour la flûte traversiere (...)* de Jacques Hotteterre le Romain, on pourra saisir l'intention du compositeur méticuleux dans sa notation : « Voila ce qui me paroît necessaire pour l'intelligence de ces pieces ; si l'on veut bien faire attention a ces petites remarques, j'espere que l'on parviendra a jouer proprement ces mêmes Pieces, et beaucoup d'autres, puisque ces regles sont generales »⁸. Sans doute y a-t-il plusieurs degrés dans une notation *prescriptive* au XVIII^e siècle : soit elle l'est vraiment (comme par exemple dans le répertoire de clavecin, ou la plupart des tablatures de luth : ces instruments, enseignés de manière minutieuse par les plus savants et estimés des instrumentistes, ont probablement franchi, dans ce domaine au moins, le « fossé » qui les sépare désormais des musiques orales), soit elle a une sorte de destination pédagogique. Hotteterre est conscient que le répertoire de flûte de son temps n'est pas toujours noté avec précision : il le fait pour sa

musique, en partie à titre d'exemple. C'est le développement de toute une série de signes conventionnels, parfois variables d'un auteur à l'autre : ici la *chute* a) ; le *port de voix* b) ; le *tremblement* c) ; et l'*accent* d).



Exemple 3. Jacques Hotteterre *Le Romain*, *Premier livre de pieces pour la flûte traversiere*, op. cit. : *Deuxième suite*.

Toujours dans une optique didactique, on pourra trouver de très précises transcriptions dans divers univers musicaux. Par exemple, lors de la découverte des sonates italiennes de Corelli et de ses semblables, les instrumentistes encore peu familiarisés avec ce répertoire auront besoin de repères. Deux solutions pourront s'offrir à eux : entreprendre le voyage en Italie - et c'est la meilleure solution -, ou chercher les renseignements nécessaires auprès de quiconque aura côtoyé les maîtres rompus à l'art violonistique latin. Conscient de ce besoin, l'éditeur Étienne Roger, fixé à Amsterdam, avait même décidé de publier les douze sonates de l'opus V du violoniste romain, accompagnées d'une ornementation à l'italienne des mouvements lents, tel que le pratiquaient les spécialistes de ce répertoire (Roger affirmait même reproduire les ornements de Corelli, mais rien n'est moins sûr). De telles transcriptions se pratiqueront peu, et deux Allemands au moins offriront au public des exemples analogues. Johann Joachim Quantz dans son *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*⁹, fournit deux versions du même adagio, joints à la basse sous forme de partition : une notation simple et dépouillée, et celle avec adjonction d'agrèments. C'est ainsi que Corelli avait été publié à Amsterdam, et Georg Philipp Telemann avait eu, en 1728 et 1732, l'idée de faire imprimer deux recueils de *Sonates méthodiques* sur le même principe. Si *prescription* il y a, c'est bien sûr dans un but pédagogique, et l'intérêt d'une telle présentation est fort grand, à de nombreux points de vue.



Exemple 4 - Georg Philipp Telemann. *Sonates Methodiques à Flûte traverse ou à violon* (1732), 4^e sonate.

L'exemple de la sonate à l'italienne n'est pas isolé. Les maîtres de chant français se sont, eux aussi, hasardés à de telles transcriptions, peut-être à la suite d'une première tentative, publiée au début du XVII^e siècle par le père Mersenne dans son *Harmonie Universelle*¹⁰ (sur *N'espérez plus, mes yeux*, d'Antoine Boësset). Il est intéressant de noter que la technique de transcription n'est pas tout à fait la même : alors que Quantz, Telemann et l'éditeur de Corelli recherchent une notation presque *clinique*, *objective* dans ses derniers retranchements, les Français panachent volontiers ornements abrégés et fusées rapides. Ces fusées rapides, contrairement aux émules de Corelli, contiennent un nombre variable de notes, et le chanteur semble pouvoir encore bénéficier d'une certaine (petite) liberté.

L'ob-jet le plus ai-ma-ble n'est pas toujours - le plus aimé

L'ob-jet le plus ai-ma-ble n'est pas tou-jours le plus ai-

n'est pas toujours - le plus ai-mé.

mé n'est pas tou-jours le plus ai-mé.

mé, n'est pas tou-jours [n'est pas tou-jours] le plus ai-mé.

Exemple 5 - Bénigne de Bacilly. *Les trois livres d'Airs (...) Augmentez (...)*
d'ornemens pour la Methode de chanter, seconde partie. Paris : 1688 ;
Vous l'avez entendu ce soupir... (extrait).

1.2.2. Les leçons à tirer de la notation prescriptive

Certains musiciens du XVIII^{ème} siècle semblent conscients des limites d'une notation trop précise : « *La maniere de jouer Françoisise est esclave, mais modeste, distincte, nette & propre dans l'expression, aisée à imiter, ni raffinée ni obscure, intelligible à tout le monde & commode pour les amateurs ; elle ne demande pas beaucoup de connaissance de l'harmonie, les agréments étant pour la plupart prescrits par le Compositeur ; mais elle ne donne aussi pas beaucoup à penser aux connoisseurs* »¹¹. Les remarques que nous venons de formuler nous invitent pourtant à considérer un tel jugement avec prudence : si Quantz évoque la notation à la française avec les réserves qu'elle limite l'imagination, ne favorise guère les connaissances, et probablement qu'elle entraîne un jeu uniforme, il ne faut pas oublier que ces observations concernent une partie seulement de cette musique instrumentale et vocale, souvent consignée avec minutie dans l'esprit de donner des modèles pour d'autres pièces notées plus librement. De surcroît, Quantz lui-même cède à cette pratique, dans un seul cas il est vrai, tandis que nous évoquions au moins deux autres cas de musique non française dont la transcription répondait elle aussi aux critères d'une notation *prescriptive*. Bien sûr, ces derniers exemples nous éloignent, en un sens, de notre propos : cet éloignement n'est pourtant qu'une apparence. Ils démontrent par l'inverse que si l'on veut donner des exemples écrits d'ornementations, c'est que celles-ci sont le plus souvent improvisées, ou au moins consignées dans la mémoire de celui qui joue. Quiconque se sera imprégné de ces exemples devrait disposer de moyens pour agir de même. À ce point de vue, nous pouvons même considérer que ces pièces musicales, ainsi reproduites d'après des pratiques issues de l'oralité, exploitent des procédés qui deviendront, plus tard, ceux de l'ethnomusicologie. D'ailleurs, la graduation progressive de la précision dans la notation, si elle jugule les velléités de liberté de l'exécutant qui découvre la partition, sont aussi un témoignage précieux de la manière de penser la musique, ou de l'exécuter, de celui qui l'écrit. Même si la finalité diffère, ne peut-on pas reconnaître que certaines transcriptions ethnomusicologiques cherchent, elles aussi, à reproduire fidèlement ce qui est entendu, dans un seul but de démonstration et non de prescription ?

Enfin, ces transcriptions scrupuleuses à l'excès, selon certains, ne sont-elles pas une porte ouverte pour susciter le sens de l'improvisation ? Beaucoup d'interprètes actuels, imprégnés de ces exemples, peuvent ainsi imaginer la manière d'exécuter avec une plus grande liberté tout un répertoire qui, il y a peu, était justement interprété au pied de la lettre, prenant certaines notations *descriptives* - donc sobre au

niveau des indications - pour des notations *prescriptives*. Car c'est bien une ouverture sur l'imagination (d'où le titre de cet article) que nous permet la musique notée au XVIII^e siècle, maintenant que nous sommes en train d'en saisir la portée réelle.

1.2.3. Quelques applications dérivées de la notation prescriptive

Illustrons ce dernier propos en choisissant l'exemple d'une notation complète et bien rôdée : celle de la musique vocale française. Nos musiciens y ont travaillé de manière systématique, cherchant à inventorier toute une palette d'effets plus ou moins employés auparavant, voire en en inventant ou adaptant d'autres employés ailleurs. Cette exploration s'accompagne de la création de signes conventionnels, souvent aussi utilisés au clavecin, et parfois sur d'autres instruments (cf. ex. musical 3), mais rarement exploitables pour l'exécution vocale, car entraînant une surcharge d'écriture.

Nous proposerons donc, pour débiter, la notation par Montéclair lui-même de l'un des airs de son opéra *Jephthé*, utilisant *tremblement* (a), *port de voix* (b) et *coulé* (c).

Ri- va- ges du Jour- dain où le ciel m'a fait

naî- tre, heu- reux! et mil- le fois heu- reux! le jour qui vous rend à mes vœux.

Exemple 6 - Michel Pignolet de Montéclair, *Jephté* (1732), acte I, sc. I, d'après *Principes de musique (...)*, Paris : 1736.

Cet exemple était de caractère théorique, les compositeurs n'ayant pas coutume de noter l'intégralité de leurs ornements. Comme le soulignent Bacilly, Mersenne et Montéclair, c'est aux maîtres d'y suppléer. Que peut-il en être aujourd'hui ? Les interprètes actuels tentent donc, imprégnés des écrits de l'époque, et après une longue pratique, de placer à leur tour les *agréments* tels qu'ils auraient pu l'être. Il est intéressant de leur faire confiance et d'observer, par exemple d'après cet enregistrement du chanteur Michel Verschæve, la manière dont ils peuvent procéder. Nous transcrivons l'extrait suivant selon la pratique de la fin du XVII^{ème} siècle.

17

Hé- las pe-tits oi-seaux hé- las! si vous a-viez mes maux, vous ne chan-te-riez

pas Hé- las! pe-tits oi-seaux, hé- las! si vous a-viez mes maux vous ne chan-te-riez pas.

Exemple 7 - Jean-Baptiste Lully, *Les Amants Magnifiques* ,
air de Tircis, extrait du CD Erato ECD 75361
Lully-Molière. Les Comédies-ballets par *Les Musiciens du Louvre*, dir. M. Minkowski

Jusqu' à la fin du XVIIIème siècle, les chanteurs français respectueux de leur style national bâtiront leur système ornemental sur ce modèle. Il s'agit donc d'une esthétique axée en grande partie sur la compréhension du texte, exploitant fort peu les mélismes, sauf sur des mots-clés comme : *voler, chanter, ruisseaux, couler, victoire* ... termes évocateurs justifiant un tel traitement. L'art de la *diminution*, consistant en variations ornementales sur un dessin rythmique donné (triolet, quatre double croches...), exploité par les auteurs d'airs de cour dans la première moitié du XVIIème siècle, a d'ailleurs été assez vite oubliée pour préserver une certaine intelligibilité au texte, à moins que les ornements ne soient écrits en toutes notes par les compositeurs. L'exemple musical 5, emprunté à Bénigne de Bacilly, avait donc ci-

dessus un intérêt documentaire pour observer une technique de transcription, mais ce type d'ornementation semble supplanté ultérieurement par une esthétique moins sophistiquée.



Exemple 8 - Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, *Titon et l'Aurore*, Paris, 1753 : acte II, sc. 5.

I.3. Les limites de la notation prescriptive : l'exemple de la rythmique

Si la notation des hauteurs peut faire l'objet d'un soin extrême, la notation rythmique dépend en très grande partie de conventions connues tacitement, et parfois précisées dans les traités. Les insuffisances de la seule musique écrite se font alors sentir, et nous référons appel à François Couperin pour constater que même l'un des plus chauds partisans de la notation *prescriptive* en reconnaît les limites : « *De même qu'il y a une grande différence entre la grammaire et la déclamation, plus grande encore est la différence entre la théorie musicale et l'art de bien jouer* », affirme-t-il dans *L'Art de toucher le Clavecin*¹². Plus encore que dans les exemples précédents, c'est donc l'oralité qui intervient. Il faut alors considérer certaines remarques, rencontrées à la lecture des ouvrages théoriques auxquels nous faisons allusion : « *On fera bien d'observer que l'on ne doit pas toujours passer les croches également & qu'on doit dans certaines mesures, en faire une longue et une brève ; ce qui se règle aussi par le nombre. Quand il est pair on fait la première longue, la seconde brève, & ainsi des autres. Quand il est impair on fait tout le contraire ; cela s'appelle pointer...* »¹³. L'inégalisation des croches est suffisamment reconnue aujourd'hui (ce fut l'une des premières prérogatives des musiciens des années 1960-70 redécouvrant ces conventions de jeu et préconisant les interprétations « à l'ancienne »), et nous insisterons peu sur la question.

L'exemple des groupes de croches connaît diverses variantes : dans les mesures à temps ternaires, l'inégalisation se fait différemment (pour deux groupes de trois croches, longue-brève-longue ; longue-brève-longue). Les mouvements disjoints se jouent en notes égales. Dans une mesure binaire, les mouvements descendants adoptent souvent le rythme *lombard*, qui se pratique à l'inverse de l'inégalisation usuelle (longue-brève devient brève-longue) car on estime que les notes impaires sont des ornements de *coulés*, donc des notes d'importance secondaire. Ces remarques, que l'on vérifie essentiellement dans la musique française, ne sont pas ou peu applicables dans la musique italienne. Enfin, ne serait-il pas absurde de supposer certaines autres règles, apparemment inconnues des traités, qui pourraient bien être plausibles à l'écoute de certaines musiques vivantes actuelles ?

II. LES MUSICIENS DU XVIII^{ème} SIECLE A LA DECOUVERTE DES MUSIQUES DES PEUPLES

Nous avons tenté de démontrer que le musicien savant de cette période, tout dépendant qu'il devient d'un système de musique notée, fonctionne pourtant, en grande partie, au regard de la pratique non notée. Ces premières conclusions ont pourtant souligné, de manière implicite, que l'écriture de la musique se fait selon un système adapté à un style très précis. La notation du XVIII^{ème} siècle correspond donc, en grande partie, à ce qu'il faut jouer ou chanter, mais elle se complète par l'acquis pratique de celui qui joue. Pourtant, dans tous les cas, cela nous conduit à supposer que ce système a été élaboré d'une manière limitative. Les ethnomusicologues continuent à le penser pour notre notation actuelle, soulignant l'incapacité de reproduire de manière fiable les autres musiques, et cependant, ils l'utilisent massivement ! Ne soyons aucunement surpris, par conséquent, de considérer quelques pièces aux origines parfois surprenantes.

2.1. Explorations modales

La musique baroque découvre lentement la tonalité moderne : contrairement à certains clichés, celle-ci n'est pas brusquement apparue avec Monteverdi, dans les années 1600. Il est vrai que les Italiens la développent assez rapidement. Pour preuve, et en choisissant quatre auteurs de même époque, il suffira de confronter le langage d'un Corelli avec celui d'un Charpentier ou d'un Marais pour la France, ou d'un Purcell pour l'Angleterre. Malgré tout, certaines étrangetés ne sont pas pour nous surprendre. Certains thèmes, notés en différentes périodes et en différents lieux, en plein XVIII^{ème} siècle, appartiennent de toute évidence à un système musical étranger à celui dans lequel évoluent les transpositeurs. L'exemple le plus flagrant est celui du plain-chant, dont les diverses spécificités modales ont été abondamment revisitées dans l'optique de la tonalité (ajout d'altérations, de sensibles, modification des échelles). On pourrait en déduire qu'une mélodie ne s'inscrivant pas dans le moule est passible de modifications favorisant une

harmonisation tonale. La réalité n'est pas si simple. Il est souvent possible d'envisager diverses explications pour la même mélodie, selon qu'elle est analysée de différentes manières : celle du musicien de l'époque, celle de l'ethnomusicologue ou encore celle de l'analyste contemporain observant une pièce tonale. Le vaudeville *On dit que la jeune Iris*, qu'Hotteterre nous livre sans harmonisation, peut ainsi prêter à plusieurs interprétations.



Exemple 9 - *On dit que la jeune Iris. Vaudeville. Jacques Hotteterre Le Romain : Méthode pour la Musette (...), Paris, Ballard, 1737, Seconde partie, p. 22.*

Pour l'analyste contemporain, nous avons affaire à une pièce en *sol* mineur, auquel manque (étrangement) un second bémol d'armure. Le mode mineur se présente sous ses divers aspects : mineur ascendant (mes. 13) et différentes formes de mineur descendant. Quant au *mi* bémol de la mesure 5, il ne s'explique que par la présence probable d'un accord de *la* majeur conduisant à l'accord de dominante de la mesure suivante. Les mesures 7 à 10 pourront connaître divers emprunts à *ré* mineur et *sib* majeur, puis la pièce se termine en *sol* mineur.

Le praticien du XVIII^e siècle pense différemment, même si certains points communs se font sentir. Le VI^e degré de la gamme mineure étant sujet à modifications, aucune altération constitutive le signalant ne doit apparaître à l'armure : en *sol* mineur, les *mi* bémol ou bémol sont accidentels l'un et l'autre, fonctionnant de manière alternative selon les usages. Ce degré est assimilé au VII^e dans son caractère mouvant. L'élément essentiel de la gamme de *sol* mineur étant la tierce *sol-sib*, le pentacorde *sol-ré* reste immuable, et le tétracorde *ré-sol* est sujet à variations, sans envisager la moindre idée de changement de tonalité ou mode. Notre mélodie ne subit donc aucune modification de parcours, et son analyse fonctionnelle peut générer des harmonies sensiblement différentes de celles que ferait un émule de la tonalité stricte. Les exemples abondent, notamment au XVII^e siècle. Il serait d'ailleurs intéressant d'observer comment un musicien du XVIII^e siècle imaginerait une harmonisation sur telle page.

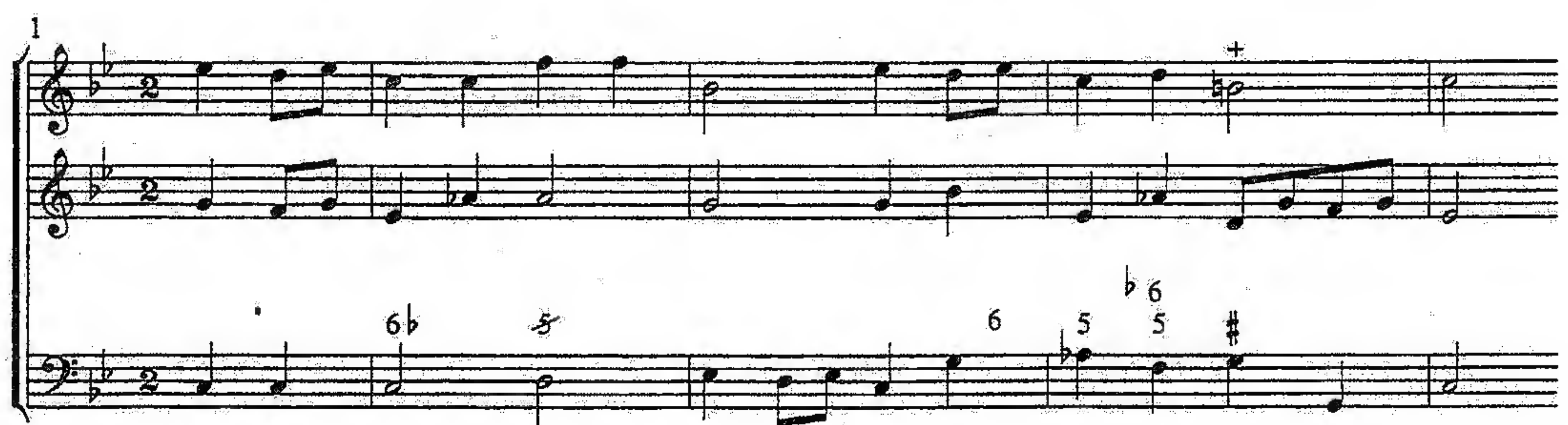
Le jugement de l'ethnomusicologue est encore différent : il pourrait en effet estimer que la pièce est bâtie sur un mode de *ré* transposé sur *sol*, les *mib* se justifiant soit par un principe de notes-broderies ou *pyen*, soit par un phénomène d'attraction vers le *ré* en mouvement descendant. Le *fa*#, bien sûr, est sujet à une attraction vers le *sol*.

On pourra fournir de nombreux autres exemples de pièces à résonance énigmatique, comme celle-ci en fournit déjà. Mais souvent, ce genre de transcription ne pose aucun problème car les esprits sont imprégnés de ces archaïsmes, dont certains trouvent de faciles solutions face aux anciennes règles encore pratiquées : solmisation, présence du bémol *supra hexacordum*... D'ailleurs, les musiciens français ne sont pas les seuls à réagir face à ces particularités. Durant tout le siècle, il n'est pas rare de rencontrer des adaptations de ce style, d'un pays à l'autre. Pepusch manie habilement les effets de mineur sans sensible, en Angleterre. En Allemagne, Telemann reproduit avec délectation les harmonies étranges qu'il a pu entendre en Pologne ou lors des passages des petits orchestres itinérants à Hambourg. Haydn, enfin, devient un champion de la musique semi-populaire puisqu'il compose, sans aucun complexe, de petites danses allemandes pour les bals de la Redoute. Il introduit assez souvent, en outre, des motifs à caractère populaire dans ses compositions plus vastes et savantes. L'exemple ci-dessous nous confronte à un thème d'apparence magyar, comme il a du souvent en entendre à Esterhaza. L'interprétation purement modale de celui-ci prouve bien que le musicien savant du XVIII^e siècle n'est pas encore l'esclave inconditionnel d'une tonalité standardisée, puisque le IV^e degré surhaussé de *sol* majeur, traité en broderie insistante, se retrouve transposé en *ré* majeur, et que le *sol*# qui en résulte est à son tour répété de manière plus qu'insistante, soutenu par une harmonie de I^{er} degré en bourdon. Le côté volontairement rustique est évident, mais il s'agit là d'un effet que l'on retrouve souvent chez Haydn et Mozart, dans des contextes variables quoique souvent pittoresques (divertissements, entrées typées d'opéra, danses hongroises...).

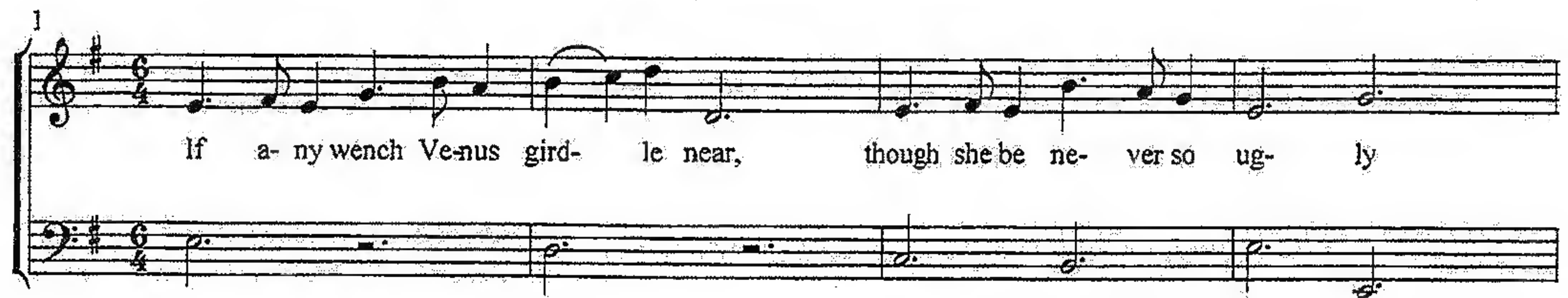


Exemple 10 - Joseph Haydn : *Symphonie en sol majeur* Hob. I-88., menuet (trio)

Les explorations modales ne concernent pas que les musiques familières. Il serait sans doute trop anecdotique d'observer les amusants traitements infligés à des mélodies amérindiennes ou chinoises : ces exemples ne feraient qu'accentuer l'ethnocentrisme avec lequel nos musiciens sont malgré tout capables de réagir. Car cette exploration d'un univers modal, si elle aboutit le plus souvent à des réponses pertinentes de la part de nos musiciens, s'opère très souvent avec un sentiment de supériorité, nullement méprisante d'ailleurs. Le musicien emprunte une couleur spécifique, qui lui paraît certes digne d'intérêt, mais qui obtient le mérite, selon lui, d'être hissée à un niveau supérieur grâce à la science du transcritteur. Si les harmonisations nous fournissent d'intéressants renseignements sur la manière dont un air est analysé, elles montrent aussi comment il peut être travesti par ce type d'arrangements. Les compositeurs classiques viennois ne sont pas les seuls, et les résultats peuvent varier : on se montre soit franchement modal, soit franchement tonal. Une confrontation entre Michel Corrette et Christopher Pepusch, face à des formules un peu similaires, est certes instructive. Le premier, en effet, trouve une solution moderniste et éloignée de la nature même de sa mélodie, alors que Pepusch respecte la réalité modale sans chercher à savoir s'il doit évoluer dans un univers ou dans un autre... Mais les deux exemples n'ont-ils pas, quoiqu'il en soit, leurs saveurs et leurs légitimités individuelles ?



Exemple 11 - Michel Corrette. *La Servante au bon tabac. VII. Concerto Comique(...)* Paris : Auteur, Boivin, Le Clerc, 1733.



Exemple 12 - John Gay et Christopher Pepusch, *The Beggar's opera*, London : John Watts, 1729. Air III : Cold and raw.

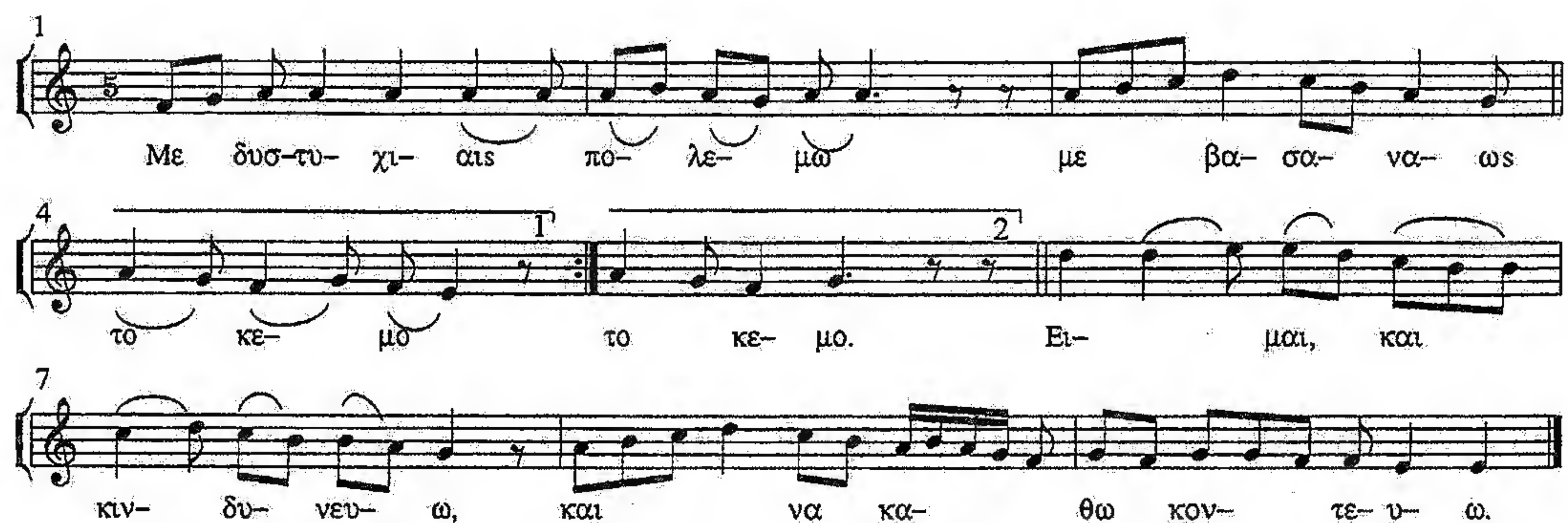
2.2 La mélodie populaire et les surprises de l'oralité

Le musicologue cherche les variantes d'une édition ou d'une copie à l'autre, quand il entreprend l'édition critique d'une œuvre. Lorsqu'on trouve la même mélodie populaire d'une source à l'autre, il est presque certain que celle-ci connaîtra diverses versions. La raison en est simple : elle a été empruntée au monde de l'oralité, reproduite sur le papier à la manière d'un instantané, mais le transcritteur n'a pu capturer qu'un aspect, tout provisoire, de la pièce qui peut évoluer de diverses manières. Cette question ne cesse de réapparaître, lorsque l'on entreprend de consigner par écrit ce qui est appelé, par définition, à se modifier. Certes, il arrive que les airs ne connaissent qu'une mode passagère, comme par exemple diverses chansons révolutionnaires rapidement oubliées. Mais le genre d'exemples que nous fournissons ici n'est pas rare. Voici trois versions du même *cotillon*, air de danse rattaché à la contredanse. Hotteterre lui fournit une riche ornementation ; Corrette n'en ajoute pratiquement aucune et une note varie ; Pepusch le propose avec diverses variantes assez considérables, mais il est vrai que l'air a dû traverser le *Channel* pour parvenir au musicien du *Beggar's Opera*...



Exemple 13 a, b, c - *Ma commère quand je danse*, versions de Jacques Hotteterre le Romain (*Méthode pour la Musette...*, Paris : 1737, Seconde partie, p. 7) ; Michel Corrette (*La Belle Vielleuse...*, Paris : 1783, p. 18) ; Christopher Pepush (*The Beggar's Opera*, London : 1729, Air XXII)

Affirmer qu'un air populaire varie d'un collectage à l'autre est un truisme. Pour instructif qu'il soit d'observer les diverses versions de la même mélodie, on sait déjà que le phénomène se reproduira d'un siècle à l'autre, et même en notre période. Ce n'est donc qu'un aspect banal de la transcription d'airs populaires que nous venons de souligner. Voici maintenant un autre cas, plus inédit : le musicien entreprend de transcrire une pièce présentant des particularités absolument inhabituelles dans le système occidental usuel. Certaines, bien sûr, sont impossibles à noter, comme par exemple les micro-intervalles, quart de tons etc. Dans ce cas précis, on procède à une notation réductrice, mais qui permettra aux différents degrés de s'identifier aux notes habituelles. Nous prendrons l'exemple de rythmes et mesures irrégulières, comme il en existe notamment dans les musiques balkaniques. Elles apparaissent au moins dans le fameux *Essai sur la Musique ancienne et moderne* de Jean-Benjamin de Laborde¹⁴. Les cas les plus complexes de notation rythmique, en cette époque, sont les récitatifs : ce ne sont pourtant que par changements de mesure fréquents que la diversité apparaît dans une même pièce. Il s'agit ici de noter une danse correspondant à un rythme à cinq temps d'origine grecque. Laborde, qui paraît gêné à la lecture de ce texte qu'il n'a probablement pas transcrit par lui-même, précise même : *Il est à remarquer que cette Musique est à cinq tems, mesure qui n'est pas employée chez nous, & n'est pas propre à marquer la cadence*¹⁵.



Exemple 14 - Jean-Benjamin de Laborde. *Essai sur la musique...* op. cit. *Chanson grecque*, p. 430.

Bien que notre air présente un problème de transcription parfaitement surmonté, d'autres semblent avoir causé un assez grand nombre d'énigmes insolubles, et ne proviennent sans doute pas du même informateur. Voici par exemple une chanson dont la mesure n'est pas sans nous surprendre : le 3/2 indiqué n'est autre, soit dit en passant, qu'une double mesure à 5/8, mais avec quelques erreurs de ci-de là. Malgré cette bévue grotesque (erreur de chiffrage de mesure due au copiste ?), et malgré divers petits problèmes (points manquants à certaines noires ?) l'air paraît avoir été l'objet d'une transcription attentive.



Exemple 15 - Jean-Benjamin de Laborde. *Essai sur la musique...* op. cit. *Chanson grecque*, p. 427.

III. REPONSES

Nous avons évoqué ici différents types de répertoires. L'examen approfondi de ces diverses musiques fournit la clé de nombreux de nos questionnements : il serait donc possible d'apporter diverses réponses, par exemple au niveau de l'exécution instrumentale, du rythme, des tempi. Plutôt que de proposer dans cette courte étude un éventail à la fois trop abondant et succinct, nous préférons nous centrer à présent sur un cas particulièrement riche en leçons : celui du répertoire vocal français. Il pourra ainsi servir d'exemple pour observer l'un des procédés d'interférence entre le monde de l'écrit et celui de l'oral.

3.1. L'interprétation de chansons populaires selon les critères du XVIII^{ème} siècle

Le titre de cet article correspondrait-il, jusqu'à présent, à notre propos ? En fait, ce n'est que maintenant et après ces deux parties, qu'il paraît envisageable de poser quelques jalons. Nous avons commencé à entrevoir un répertoire oral qui, il faut le reconnaître, n'est pas le plus représenté en cette époque. La musique savante n'a pas besoin de faire des citations trop explicites : elle est encore trop imbriquée dans son langage et les effets « naïfs » ou « rustiques » ne sont qu'un caractère particulier de la musique, correspondant à un climat familier à tout un chacun. Pourtant, les exemples de mélodies sciemment réexploitées ou citées se multiplient petit à petit. Mondonville cite dans *Daphnis et Alcimadure*, pastorale écrite en dialecte toulousain, un thème populaire et stipule : *J'ay crû nécessaire d'insérer dans mon Ouvrage un Air du Pays que j'ay ajusté*¹⁶. Les recueils de vaudevilles, pièces simples et dont la mélodie s'adapte facilement aux exigences d'instrumentistes de niveau modeste, prolifèrent dès les années 1730. Les chansons « nationales » (et nous reprenons l'expression du musicien anglais Charles Burney, voyageur musical à l'affût de toutes les musiques qu'il rencontre en Europe dont bien sûr celles des peuples qu'il côtoie¹⁷) sont publiées dans divers recueils ou traités, comme celui de Laborde déjà cité (cf. notes 13 et 14), ou encore notées dans des recueils manuscrits. Il n'est donc pas absurde de tenter, dans un premier temps, d'interpréter selon les critères déjà évoqués une chanson disposant de son ornementation écrite.



Exemple 16 - *D'un pichot trait*, extrait des *Chansons Patoises Nottées*,
manuscrit de la B.M. d'Avignon (ca 1760), cote Ms 1252, rééd. en fac-simile,
Béziers, Société de Musicologie de Languedoc, s.d. (ca 1985)

Une exécution de cette chanson selon les critères de reconstitution de la musique ancienne peut-elle paraître légitime ? Elle l'est tout autant que n'importe quelle interprétation d'une musique dont on ne connaît que les sources écrites. Tout au plus peut-on espérer que les goûts de l'époque se rapprochent un peu des nôtres, mais toute idée d'« exactitude » est absolument illusoire. On sait seulement que la lecture d'ouvrages théoriques a permis une certaine approche de ce répertoire, comme celui de toute la musique de l'époque, et que ce type d'interprétation semble correspondre à la sensibilité d'un assez important public actuel.

3. 2. Les réponses de l'ethnomusicologie

À l'orée du XIX^{ème} siècle, l'ornementation française n'est plus qu'un souvenir d'une époque révolue. En apparence, les interprètes se conforment à la partition, souvent chargée de roulades virtuoses mais sans grands rapports avec les *agréments* observés plus haut. Il est aussi fréquent de rencontrer d'agréables et sentimentales romances qui semblent plutôt jouer sur la simplicité et l'ingénuité. Que s'est-il passé dans la musique de tradition orale à la même époque ? Hormis quelques exemples de répertoire, il est difficile de le savoir précisément. Est-il gratuit ou abusif d'observer à présent quelques types de voix populaires actuelles, choisies auprès de témoins issus de la civilisation rurale et que nous avons eu l'occasion de rencontrer et d'enregistrer, voici plusieurs années déjà ? La réponse devrait venir d'elle-même. Nous avons donc choisi trois personnes de régions et d'âges différents, et dont la manière de chanter nous semblait révélatrice d'un style vocal répandu dans de nombreuses régions de France, telles Bretagne, Centre, Languedoc -avec, bien sûr, des variantes qui seront faciles à constater. Leur point commun est qu'il s'agit de musiques mettant en valeur un texte construit sur un système de couplets, utilisant peu les mélismes, ou les remplaçant par des onomatopées. Ce style syllabique s'adapte, en outre, à des mélodies heptatoniques dénotant d'un certain "modernisme" : ces chansons, comme la plupart de celles qui composent le répertoire rural français, sont tout au plus vieilles de trois ou quatre siècles, et certainement beaucoup plus récentes.

Le premier exemple, *chanson de mensonges* berrichonne de la région de Lignières, est ici interprétée avec une relative simplicité par un chanteur, au demeurant excellent joueur de cornemuse, et instruit auprès des nombreux musiciens et chanteurs qu'il a pu rencontrer lors de sa formation. Il cherche visiblement à mettre en valeur le texte humoristique fondé sur le principe de l'absurdité. De nombreuses inflexions sont pourtant utilisées, et l'on constate que toutes peuvent se transcrire par le système de l'ornementation baroque.



Exemple 17 - *J' vas vous dire une chanson*, par Mic Baudimant.
Lignières, août 1985.

Quelques précisions s'imposent à la lecture de cette notation : il ne s'agit pas d'une transcription dans le sens ethnomusicologique du terme, mais d'une écriture s'inspirant largement des ornements baroques que nous venons de mentionner. L'intérêt de ce choix est qu'il permet, à présent, d'interpréter cette graphie: les mots *Qu'ça m'étrangle* n'emploient que de presque imperceptibles embryons d'ornements, alors que les *coulés*, *ports de voix* et *chutes* du second couplet sont beaucoup plus marqués. La dernière syllabe du mot *mensonge*, légèrement prolongée, est soutenue par un effet vocal procédant à la fois du *flatté* (*balancement que la voix fait par plusieurs petites aspirations douces* ¹⁸) et du *tremblement*, ce qu'on appelle tout simplement aujourd'hui *vibrato*, mais qui peut être considéré ici sous l'angle baroque français : *agrément* sur une note longue. On peut considérer cet exemple comme assez simple sur le plan ornemental.

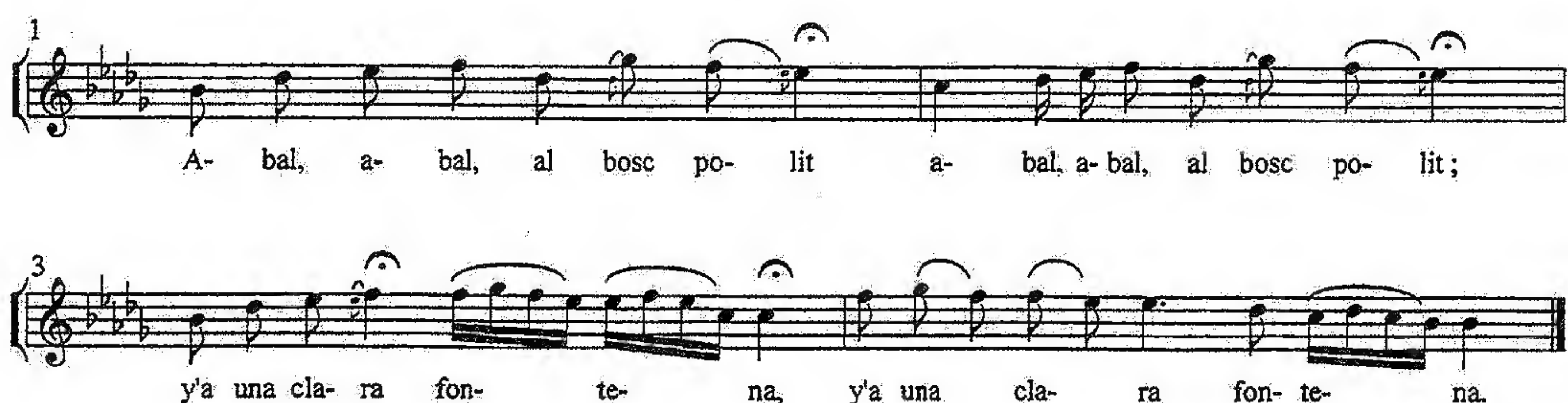
Alors que Mic Baudimant est un musicien chevronné, bien connu du monde des musiciens traditionnels en France, le chanteur suivant est l'une de ces innombrables personnes accoutumées à chanter leur répertoire lors de fêtes familiales ou amicales. Cette pratique est si répandue qu'il est inutile d'insister dessus, tout en sachant que celle-ci, comme beaucoup d'autres, a de plus en plus tendance à s'estomper auprès des jeunes. Emmanuel Bertheau s'était donc prêté au jeu du magnétophone, lors d'une réunion informelle, et nous avait chanté un répertoire original et varié, comme beaucoup en possèdent encore dans la région de Josselin et Ploërmel. Âgé de plus de 70 ans lors de l'enquête, sa formation était bien sûr entièrement routinière.



Exemple 18 - *L'autre jour en m'y promenant*,
par Emmanuel Bertheau. Josselin, avril 1976.

Comme pour l'exemple précédent, on peut distinguer deux manières d'orner : d'une part "par intention", c'est-à-dire en esquissant à peine (*en m'y...* ; *ces p'tits...*), d'autre part en affirmant clairement l'effet (*promenant* ; *ell' m'a répondu*...). Malgré un certain éloignement géographique et les variantes linguistiques entre le français parlé en Berry et en Haute-Bretagne, les parentés subsistent, mais le chant d'Emmanuel Bertheau a tendance à être plus complexe.

Pour conclure, voici une chanson du Quercy interprétée par Françoise Dague, dont les travaux de collectage dans les années 1960 contribuèrent à constituer les bases du groupe *Les ballets occitans*, créés en même temps que le fameux *Conservatoire occitan* de Toulouse. Cette chanteuse a bien sûr une importante formation routinière, mais son habitude du spectacle a peut-être entraîné une certaine "théâtralisation" dans ses exécutions. Serait-ce à dire qu'elle "déforme" ce qu'elle a entendu ? Non assurément, mais probablement cherche-t-elle à en donner la version "idéalisée", si l'on compare l'exemple suivant avec les deux précédents. Il en résulte un chant particulièrement soigné qui, en plus de la personnalité de l'informatrice, réalise une sorte de synthèse des différents chanteurs qu'elle a pu rencontrer.



Exemple 19 - *Abal, abal, al bosc polit*,
par Françoise Dague, Toulouse, février 1988.

La chanteuse semble écarter toute notion d'élosion ornementale. Les mots *bosc* et *polit* sont immédiatement renforcés du *port de voix* et de la *chute*, tandis que le premier *fon-te-na* semble utiliser, à l'image de nombreux autres mots du texte, la technique du *passage* (groupes de petites notes ornementales) qui peut en certains points rappeler la *diminution*. Comme nous l'avons souligné plus haut, le côté légèrement affecté de cette version ne fait que mettre en évidence l'existence de nombreux ornements. On remarquera aussi, à la fin de ces trois exemples, combien les trois informateurs semblent agir selon leur instinct. La tentative de systématisation des ornements se trouve ici confrontée à de nombreuses questions : faut-il noter ce qui est à peine esquissé ? Faut-il classer un effet vocal dans telle ou telle rubrique ? Ces préoccupations ne sont certes pas les leurs : ils cherchent avant tout à chanter...

3.3. Musique populaire et musique savante : quelques échanges

Assurément, une telle confrontation ne peut suffire pour tirer des conclusions : la parenté entre chant baroque et chant traditionnel français est claire, moins claires sont les raisons de cette parenté : ainsi les *agréments à la française* semblent correspondre, au moins en partie, à ceux que la tradition populaire utilise. Reste à savoir si, dans ce dernier cas, il ne s'agirait pas d'une adaptation dans le monde rural et citadin de pratiques issues de la noblesse et de l'élite.

Il faut probablement donc partir d'une hypothèse consistant à affirmer que *ports de voix*, *coulés*, *chutes* et en moindre mesure *diminutions* correspondent à une pratique ancienne en France, au moins antérieure au XVI^{ème} siècle. Certes, de nombreuses civilisations ont cherché à *adoucir le chant et le rendre onctueux par la liaison des sons*, pour reprendre le terme de Montéclair, mais nous avons ici d'importants points communs dans les exemples fournis ci-dessus : diction syllabique, peu de mélismes, articulation du texte permettant une grande intelligibilité de celui-ci, mélodies simples et mémorisables. Une première constatation montrera que nos chansons collectées ces dernières décennies s'apparentent étroitement avec ces dernières.

Les filiations entre styles vocaux savant et populaire semblant assez claires, il est permis d'imaginer que les chanteurs et les maîtres à chanter, imprégnés qu'ils étaient par des pratiques orales qu'ils n'hésitaient pas d'ailleurs à dénigrer (les considérant comme basses et populaires), les récupérèrent plus ou moins consciemment. Le phénomène est d'ailleurs tout aussi évident dans les techniques instrumentales : violon, flûte, hautbois et musette allèrent tout autant chercher leurs spécificités de jeu dans les pratiques des ménestriers les plus modestes. Effectivement, il ne faut pas perdre de vue que cette musique orale, quotidienne et d'apparence éphémère de par son absence de notation, ponctue continuellement la vie de tout un chacun : musiciens des rues, sonneurs ou violoneux de village entendus lors de fêtes campagnardes.

Cette expression musicale est, à l'époque, encore plus enracinée dans les esprits que les médias d'aujourd'hui : ce qui pour nous peut ne consister qu'en un bruit de fond plus ou moins agréable interpelle tout autrement l'homme du XVII^{ème} ou du XVIII^{ème} siècle, car la musique est bel et bien vivante devant lui. Presque toute personne est plus ou moins chanteur ou instrumentiste. La relation entre musique et spectateur est donc beaucoup plus intime. Par conséquent, un musicien, fût-il professionnel de haut niveau, est constamment confronté à une réalité qui est ancrée au plus profond de lui-même, dût-il la haïr fortement. Ainsi Lully sortira-t-il de son fiacre pour donner quelque conseil à un râleur de boyau qui, sur le Pont Neuf, jouait l'une de ses pièces en y glissant des erreurs. Les Couperin et les Hotteterre, musiciens du roi, ne pourront jamais totalement oublier leurs racines paysannes et leurs proches aïeux, ménestriers de village, tandis que certains de leurs cousins ou alliés continuent probablement à exercer cette profession. Un témoignage supplémentaire se trouvera dans ces pièces de genre, petits tableaux descriptifs et pittoresques que les clavecinistes et quelques autres n'hésitent pas à inclure dans leurs suites instrumentales.

Possédant presque de manière innée ce style populaire français, il restait à modifier cet acquis involontaire en un art subtil, raffiné et en accord avec l'idéal de l'« honnête homme ». La première tâche consista donc, semble-t-il, à aller plus loin dans la technique ornementale : ainsi le *port de voix* instinctif de nos chanteurs populaires actuels, probablement déjà pratiqué comme nous le soulignons, fut-il l'objet d'un travail consistant à accentuer la première des deux notes, puis à la broder. L'efficacité du *coulé*, renforçant l'articulation de la syllabe, se trouva rationalisée en limitant l'ambitus de l'ornement aux intervalles de la mélodie. La *chute*, témoignant d'une première recherche de dramatisation du texte musical et littéraire, trouva tout naturellement sa place dans cet art consommé, tandis que les petites broderies sur diverses notes pouvaient soit se transcrire intégralement, soit être systématisées dans les diminutions. Ainsi le chant baroque peut-il, suivant cette hypothèse, être considéré comme une extrapolation du chant populaire. D'ailleurs, l'hypothèse inverse consistant à affirmer que l'ensemble du système ornemental de l'époque aurait été créé de toutes pièces paraît, de son côté, totalement absurde, surtout si l'on observe l'importance de ces effets dans d'autres traditions européennes (avec, bien sûr, des différences stylistiques) n'ayant sans doute jamais été confrontées avec le style savant qui nous occupe. Une fois ces effets vocaux exploités, de nouveaux furent ajoutés, développant les précédents (*coulade*, *passage*, *tour de gosier*), empruntant à la technique instrumentale (*tremblement*, *flatté*, *trait*, *balancement*) ou encore utilisant des effets propres à la déclamation (*accent*, *sanglot*).

*

* *

Notre démonstration n'a pas cherché à donner la clé définitive pour comprendre les mécanismes de la musique de tradition orale au XVIII^{ème} siècle, sous sa forme populaire. Les différents volets de ce travail

devraient pourtant permettre de saisir certains mécanismes, spécifiques à ce type de musique, mais ouvrant aussi quelques nouvelles perspectives.

L'écriture de la musique a presque toujours été considérée comme un frein pour la liberté des instrumentistes et chanteurs. Ici, nous l'envisageons comme un mode de compréhension, une « interface » entre celui qui détient le savoir et celui qui veut l'acquérir. Certes, cet intermédiaire est bien insuffisant, et certaines de nos remarques l'ont souligné. Le premier point est que l'on ne peut savoir exactement comment un ornement est interprété. Les interprètes actuels, privés de l'écoute directe comme modèle, reproduisent de la manière qu'ils estiment la plus plausible ce qu'ils lisent sur la partition, ou au mieux ce que l'auteur d'une méthode explique parfois, en adaptant ses préceptes. Malheureusement, ils peuvent être d'une compréhension ambiguë (nous l'avons souligné pour le cas du chant français, mais le phénomène se retrouve dans la musique instrumentale, et dans d'autres pays qu'en France). Quoiqu'il en soit, et même s'ils interprètent cette musique selon des critères partiellement faux car privés d'exemples directs, les actuels exécutants, versés dans ces répertoires, ont au moins saisi un élément important : une formation théorique permet par la suite une pratique vivante et diversifiée de ce répertoire. Les traités du XVIII^e siècle ont donc permis de re-crée une certaine oralité. Nous sommes pourtant conscients que tout notre examen des systèmes de notation de cette musique ne suffisent pas, dans un premier temps, à mieux connaître la musique du peuple à cette même époque. Certes, la musique de l'élite, qui fait encore coexister oralité et écrit, exploite son répertoire selon des critères considérés comme ressortant un peu à l'ethnomusicologie, mais n'oublions pas que les musiques basées sur l'oralité sont loin d'être toutes populaires, comme le montrent bon nombre de musiques orientales, beaucoup de chants liturgiques occidentaux, etc.

Nous avons donc choisi de plonger dans le répertoire de « l'autre », lorsque nos musiciens prennent la peine de le noter, voire de l'arranger. Leurs réactions sont variées : ils notent, et mettent en évidence l'essence même de l'oralité, c'est-à-dire la mouvance de ses sources. Telle chanson connue se présente alors sous divers aspects, se grimant malgré elle, sous l'effet des variantes qui vont l'éclairer de lumières différentes. Parfois, les transcriptions entraînent plusieurs difficultés : mettant au net quelque mélodie au contour modal inhabituel, il faudra parfois trouver une solution rationnelle pour son harmonisation. Dans notre cas, l'intérêt de ces harmonisations (que l'on est en droit de juger incongrues puisqu'elles imposent une vision des mélodies univoque et anachronique) est de mettre en évidence la manière du musicien d'interpréter ce qui n'appartient plus à son univers : adaptation à la tonalité moderne ou un certain respect des contours archaïques. Encore plus rarement, il faut même identifier des mesures ou rythmes inexistant dans le système musical courant.

La phase finale consiste donc à chercher aujourd'hui des correspondances entre les répertoires recueillis, les nombreuses indications que fournit une notation *prescriptive*, et les musiques de tradition orale actuellement pratiquées. Avec toute la prudence requise, conscients qu'une tradition contemporaine renferme une multitude d'informations appelant à être déroulées avec minutie et circonspection, nous sommes malgré tout obligés de trouver diverses corrélations entre ce que l'écrit nous a légués et ce que cette musique vivante nous livre. Plaquer sur des sources anciennes ce que l'univers ethnomusicologique nous fournit aujourd'hui peut être d'une maladresse regrettable. Il nous offre pourtant une donnée inappréciable : entendre de manière spontanée et naturelle ce que l'on a tenté de théoriser voici plusieurs siècles. Qu'importe si telle inflexion ornementale n'est pas reproduite exactement de la même manière : nous découvrons pourtant que tel chanteur limousin pratique avec aisance et spontanéité le port de voix ou la chute, et que la chanteuse réaliste des années 1930 nous les présente sous les mêmes grands traits, mais dans un autre style. Et, en fin de compte, la leçon à tirer de ces comparaisons est simple : le jeu ornemental n'est autre qu'une composante de la déclamation. Le trompettiste de jazz réemploie les articulations favorisant l'inégalisation des notes rapides, tel que les flûtistes ont tenté de le décrire au XVIII^e siècle. Les orchestres populaires d'Europe centrale, les tambourinaires basques et béarnais, accompagnent les mélodies de batteries harmonico-rythmiques dont l'inégalisation, d'une étonnante subtilité, nous font subitement saisir l'esprit avec lequel les interprètes d'il y a 250 ans pouvaient phraser. C'est donc forts de toutes ces notions que nous pourrions prendre connaissance du répertoire populaire du XVIII^e siècle. Il est assez bien représenté dans les sources écrites : chansons et recueils dans la plupart des pays d'Europe, citations instrumentales multiples, présentations allusives dans maintes scènes d'opéra. La complexité de la question nous pousse à envisager diverses interprétations des mêmes faits, tentant de nous placer sous les optiques variables. Les réponses des uns et des autres ne nous permettront pourtant pas de bâtir la réponse finale, mais c'est à présent à chacun d'*imaginer*, de construire sa solution face à l'impossibilité de faire revivre ce qui est fuyant et mouvant par définition. Mais, après tout, qu'importe : nous savons avec Constantin Brailoiu que nous sommes tous détenteurs de cette *sorte de mélodie originelle, préservée par la seule fidélité du souvenir, irréductible aux normes de mes traités et où se perpétue comme une âme première de l'homme*¹⁹.

* Maître de conférences à l'Université de Toulouse-le Mirail, équipe de recherches AcOMM

BIBLIOGRAPHIE

- BOLLEME, Geneviève, *Le peuple par écrit*, Paris : Seuil, 1986.
- BRAILOIU, Constantin, *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui* (1958), *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève : Minkoff reprints, 1973.
- CHAILLEY, Jacques, *Éléments de philologie musicale*, Paris : Alphonse Leduc, 1985.
- CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'ancien régime*, Paris : Klincksieck, 1994.
- GRIGNON, Claude et PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire*, Paris : Gallimard, collection *Hautes Études*, 1989.
- LABORDE, Jean Benjamin de, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris : Eugène Onfroy, 1780, 3 t.
- LE FLOC'H, Joseph (éd. d'un ouvrage collectif), *A la croisée des chemins/ musiques savantes - musiques populaires / hommage à George Sand*, Saint-Jouin-de-Milly : F.A.M.D.T. éditions, 1999.
- MAILLARD, Jean-Christophe, *L'esprit pastoral et populaire dans la musique française baroque pour instruments à vent (1660-1760)*, thèse de troisième cycle dactylographiée, Université de Paris IV - Sorbonne : 1987, 3 t.
- ROSEN, Charles, *Le style classique* (1ère édition : New York, 1971), traduction française de Marc Vignal, Paris : Gallimard, 1978.
- SCHNEIDER, Herbert (éd. d'un ouvrage collectif), *Das Vaudeville / Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Musikwissenschaftliche Publikationen 7, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1996.
- WILL, Udo, « La baguette magique de l'ethnomusicologue / repenser la notation et l'analyse de la musique » (traduit de l'anglais par R. Goharian), in *Cahiers de musique traditionnelle 12 / Noter la musique*, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 1999.

Notes

- ¹ De LA BARRE, Michel, *Mémoire (...) sur les musettes et hautbois, etc.* (ca 1710), cité dans BENOIT, Marcelle, *Musiques de cour, Chapelle, Chambre, Écurie*, Paris : A. & J. Picard, 1971, p. 455.
- ² CHARLES-DOMINIQUE, Luc, *Les ménétriers français sous l'ancien régime*, Paris : Klincksieck, 1994, p. 243.
- ³ ANTHONY, James R., *La musique en France à l'époque baroque*, traduit de l'américain par Béatrice Vienne, Paris : Flammarion, Collection *Harmoniques*, 1981, p. 265.
- ⁴ D'ORS, Eugenio, *Du baroque*, version française d'Agathe Rouart-Valéry, Paris : Gallimard, 1968, p. 22.
- ⁵ Cf. WILL, Udo, « La baguette magique de l'ethnomusicologue / repenser la notation et l'analyse de la musique » (traduit de l'anglais par R. Goharian), in *Cahiers de musique traditionnelle 12 / Noter la musique*, Genève : Ateliers d'ethnomusicologie, 1999, p. 13.
- ⁶ Ibid., p. 12.
- ⁷ COUPERIN, François, *Pièces de Clavecin...Premier livre*, Paris : Auteur, Belangé, Foucault, 1712.
- ⁸ Paris : Auteur, Foucault, 1715, p. 1.
- ⁹ Berlin : Voos, 1752, planches XVII - XVIII - XIX.
- ¹⁰ MERSENNE, père Marin, *Harmonie Universelle*, Paris : 1636 ; *Livre des chants*.
- ¹¹ QUANTZ, Johann Joachim, *Essai d'une méthode...*, op. cit. (note 9), p. 326.
- ¹² Paris : 1717.
- ¹³ HOTTETERRE, Jacques, *Principes de la flûte...*, Paris : 1707.
- ¹⁴ Paris : Pierres, 1780.
- ¹⁵ LABORDE, J.B. de, *Essai...*, op. cit., tome I, p. 430.
- ¹⁶ Paris : Auteur, Bayard, Vernadé, ca 1755, page d'après-titre non numérotée.
- ¹⁷ Les écrits de Burney ont été réédités dans BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des lumières / traduit, présenté et annoté par Michel Noiray*, Paris : Flammarion, coll. *Harmoniques*, 1992.
- ¹⁸ MONTÉCLAIR, Michel Pignolet de, *Principes de musique*, Paris : 1736, p. 83.
- ¹⁹ BRAILOIU, Constantin, *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui* (1958), *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève : Minkoff reprints, 1973, p.122.

Réalisme et naturalisme : quelques orientations à propos de la représentation du peuple dans le roman au XIX^{ème} siècle

HISTOIRE / ESTHETIQUE / ANALYSE LITTERAIRE / ANALYSE PICTURALE / ESSAI

Nous avons choisi de centrer notre réflexion sur le XIX^e siècle, période où la représentation du peuple se place au centre du roman. Elle parcourt de nombreuses œuvres parmi lesquelles nous avons volontairement retenu celles d'auteurs majeurs afin de mettre en évidence combien cette représentation est liée à une double dimension, idéologique et esthétique. En effet, depuis la Révolution le roman conquiert un lectorat de plus en plus large : ainsi naît une littérature faussement dite « populaire », liée à l'émergence d'un nouveau public de lecteurs, issu des classes moyennes et non du peuple qui, lui, n'a que rarement accès à l'instruction. Apparaît alors une « *littérature industrielle* » selon l'expression de Sainte-Beuve : romans-feuilletons livrés dans une presse quotidienne en plein développement, éditions bon marché. Pour ces lecteurs, avides de récits d'aventures, le roman possède une fonction de divertissement où l'on lirait certes en creux les préoccupations de l'époque, mais qui ne pose pas en termes problématiques et esthétiques la représentation du peuple, même s'il en est le personnage, telle que nous l'aborderons à travers Balzac, Hugo, les Goncourt, Zola. Par ailleurs, s'il existe une littérature populaire, elle n'est que la réécriture dégradée de la littérature précédente, éditée dans ce que l'on appelle les « livres de colportage ».

Notre démarche sera chronologique afin de montrer comment cette représentation évolue parallèlement aux événements. La lecture des œuvres données en exemples conjuguera différentes démarches qui permettent de rendre compte de la complexité des textes littéraires et de les envisager comme des systèmes. Du point de vue historique ils sont dépendants du contexte politique et social qui les voit naître. Du point de vue fonctionnel ils répondent à une finalité qui doit être mise en relation avec l'histoire. Enfin du point de vue structural la construction des œuvres répond à des intentions sémantiques et esthétiques, les deux étant liées et s'expliquant aussi par l'histoire. Les études littéraires ont toujours regardé une œuvre comme un tissu signifiant complexe et l'ont ainsi traitée, sans pour autant revendiquer une approche systémique. Le recours à différentes méthodes critiques qui ne s'excluent pas - histoire littéraire, sociocritique, poétique, narratologie, critique de l'imaginaire, théorie de la réception... - est une pratique qui complète et enrichit l'analyse, dans la limite d'interprétations historiquement et littérairement acceptables ainsi qu'Umberto Eco les a définies.

I. LE PEUPLE ET L'ESTHETIQUE REALISTE

La présence du peuple dans le roman comme personnage sérieux remonte essentiellement au XIX^e siècle. Antérieurement, au nom des bienséances, tout sujet ou personnage romanesque emprunté à un réel quotidien et banal était banni en tant qu'objet de réflexion, à moins de relever d'une visée parodique ou morale. Cependant, les sujets ayant trait au peuple et traités dans une perspective réaliste entreront véritablement dans le roman avec les frères Goncourt. Depuis le début du siècle et jusque à eux, soit le peuple est absent, soit il est personnage ponctuel, soit il bénéficie d'une vision idéalisée. Cette dernière se trouve chez George Sand ; elle écrit d'abord des romans fondés sur des théories sociales empreintes d'un certain mysticisme : elle dénonce l'exploitation du peuple dont elle offre un portrait grandi, magnifié. Elle retrouve, dans les romans champêtres qui suivent, la veine rousseauiste en donnant du peuple des campagnes une représentation harmonieuse et idéale, dans une nature poétisée, à contre-courant du réalisme en quête de vérité observée et avérée. On pourrait rapprocher de cette romancière le peintre Millet. Son origine - il est fils de paysan - n'est pas étrangère à la façon dont il représente ses paysans, en particulier ceux de son fameux *Angélus* : il en donne une image nimbée de respectueuse grandeur.

Or, selon le projet réaliste qui se met en place vers 1820-1830, « *le romancier doit faire l'histoire des mœurs de son époque* » ; et Henri Thulié de poursuivre cette définition succincte donnée dans le n°1 de la revue *Réalisme* du 15 novembre 1856, en énonçant la finalité de cette esthétique sous forme de question rhétorique : « *en étudiant les besoins, les passions de l'homme, les devoirs et les préjugés de la société, en observant les rapports de caste à caste, d'homme à homme, ne fait-on pas l'histoire philosophique de nos institutions ?* » C'était déjà le projet de Balzac qui se trouve développé dans son *Avant-propos de La Comédie humaine* de 1842. Il ne faudrait pourtant pas croire que le réalisme n'existait pas avant le XIX^e siècle ; mais il a changé de perspective en acquérant désormais une portée politique comme le montre Auerbach dans *Mimesis* : « *Le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une présentation problématique et existentielle, d'une part - l'intégration des individus et des événements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière-plan historique d'autre part - voilà les fondements du réalisme moderne* ».

Ainsi la représentation du peuple participe-t-elle du projet réaliste qui consiste à reproduire fidèlement le réel, sans en exclure aucune part, sans idéalisation, contre le socialisme utopique et l'humanisme romantique, en s'appuyant sur un travail d'observation et non sur l'imagination. Il est vrai qu'à ce titre la description de la pension Vauquer, de sa propriétaire et de ses locataires au début du *Père Goriot* constitue bien une représentation du peuple composé ici d'individus plus ou moins misérables, plus ou moins respectables, étudiants, déclassés, forçat évadé, petits rentiers, ancien industriel ruiné... Il en est de même dans *Ferragus* où les portraits du mendiant et de la grisette renvoient une image du peuple. Mais la fonction de ces portraits est davantage philosophique que sociale ; Balzac met ainsi en évidence l'interaction de l'individu et de son milieu selon la célèbre équation énoncée dans *Le Père Goriot* à propos de Madame Vauquer : « *... toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne* ». Dans *La Fille aux yeux d'or*, à l'occasion du tableau liminaire de la société parisienne, Balzac s'intéresse plus précisément à l'ouvrier, au « *prolétaire* » : il en donne une image à la fois fascinée, inquiète et inquiétante, celle d'une classe essentiellement perçue comme dangereuse par la société bourgeoise, capable de violence et de destruction par sa propension aux vices, alcool et dépravation, son incapacité à sortir du cercle travail-argent-débauche, sa cupidité, même si elle peut donner naissance à des êtres de génie et de vertu : « *Vulcain, avec sa laideur et sa force, n'est-il pas l'emblème de cette laide et forte nation, sublime d'intelligence mécanique, patiente à ses heures, terrible un jour par siècle, inflammable comme la poudre, et préparée à l'incendie révolutionnaire par l'eau-de-vie, enfin assez spirituelle pour prendre feu sur un mot captieux qui signifie toujours pour elle : or et plaisir !* » Et l'on pourrait citer d'autres passages des romans balzaciens, mais le peuple n'est jamais ici le personnage essentiel : il n'apparaît qu'à l'occasion, en tant que composante de la société française de la Restauration dont le romancier dresse l'histoire des mœurs et des passions afin d'en montrer les mécanismes, s'attachant plus aux milieux bourgeois et aristocratiques, et au rôle que l'argent y tient. Légitimiste et bourgeois, attaché à l'ordre établi, Balzac ne peut avoir sur le peuple les idées libérales qui animent d'autres écrivains ; en outre, le principe même d'une écriture réaliste s'oppose à toute prise de position idéologique dans l'œuvre. Pour autant, le regard qu'il porte sur son époque est lucide quant à la répartition des richesses et des forces. Les réponses qu'il y apporte sont religieuses et philosophiques : elles donnent à son œuvre une dimension visionnaire qui dépasse l'engagement politique.

Au cœur de la bataille réaliste - car ce mouvement ne s'imposa pas sans difficultés - se trouve un peintre et deux de ses toiles que l'on peut tenir pour un manifeste d'esthétique réaliste par quoi le scandale arriva : il s'agit de Courbet, de *l'Après-dînée à Ornans* en 1849 et de *L'Enterrement à Ornans* en 1850. Ce n'est pas tant la présence du peuple qui heurta - on le trouvait déjà dans des scènes de genre, chez Greuze ou Le Nain... - que la place qui lui était accordée : en effet ces deux toiles sont de grandes dimensions (1,95 m sur 2,57 m et 3,14 m sur 6,63 m) et les personnages représentés grandeur nature : or seules les peintures religieuses, historiques ou mythologiques s'autorisaient de tels formats. Quant aux sujets, ils n'étaient pas non plus traités selon les canons recevables. Le premier tableau choqua parce que la scène quotidienne de la vie paysanne - un violoniste et trois hommes assis à une table, dont l'un assoupi, l'autre occupé à bourrer sa pipe - ne répond pas à la représentation conventionnelle de la vertu des humbles. Le choix du second sujet fut qualifié de « *faute de goût* » par ses détracteurs : il représente un enterrement à la campagne comme une scène de la vie populaire, rendant fidèlement les usages franc-comtois, les costumes, les traits des visages des paysans ; mais surtout la présence d'un chien au premier plan offusqua au plus haut point les critiques et le public bourgeois habitués à un académisme qui refusait que des « *sujets nobles* », ici la mort, soient traités sur le mode d'une réalité quotidienne. Le travail de Courbet, peintre dont l'engagement socialiste détermine la manière, marque un tournant dans l'esthétique réaliste et dans le choix des sujets.

En effet, réalisme et naturalisme naissant sont des esthétiques qui répondent à de nouvelles attentes de lecteurs désireux de trouver dans les romans une représentation et une analyse de la société

dans laquelle ils vivent ; par le choix des sujets, les romans relevant de ces esthétiques se font aussi l'écho des préoccupations politiques et sociales de cette société et des écrivains, soit qu'ils s'engagent pour défendre le peuple, soit qu'ils le regardent avec une certaine méfiance. Face au progrès - développement des techniques et des sciences, de la médecine - et face aux différents régimes politiques ainsi qu'aux théories politiques illustrées en France par Saint-Simon, Fourier, Proudhon, les questions sociales sont posées de façon aiguë, particulièrement la situation des classes ouvrières dans les villes. L'engagement de certains écrivains fera de leurs œuvres une tribune politique lorsqu'ils ne pourront s'exprimer librement dans la presse ou à la Chambre. Ce qui se passait en réalité et qui se trouve en filigrane d'une citation des Goncourt, sur laquelle nous reviendrons, ainsi que de l'ironie qui peut se lire sous les termes de « démocratie », de « suffrage universel » et d' « égalité » qu'on y trouve, c'est qu'en 1852 une censure accrue, dont ils avaient eu à faire les frais, s'appliquait aux journaux : avec la fin de la liberté d'expression on ne pouvait faire état de la misère dans laquelle vivait le peuple. De même, depuis 1848, les Républicains, qui prenaient la défense des démunis, étaient inquiétés. Il faudra attendre 1860 pour que cette surveillance se relâche un tant soit peu. Ainsi pour des écrivains qui se sentaient investis d'une mission d'engagement, le roman restait la seule voie par laquelle dénoncer une réalité occultée. Certains romanciers n'hésiteront pas à aller contre les attentes d'un lectorat bourgeois qui fermait volontairement les yeux sur les conditions de vie du peuple et s'en tenait à une représentation idéalisée. Balzac se fait l'écho de la peur d'une révolution prolétarienne et Zola en donne un tableau épique dans *Germinal*, surtout après des événements dramatiques comme la révolte des Canuts à Lyon en 1831, les insurrections ouvrières à Paris et Lyon en 1834, la révolution ouvrière lors des journées de juin 1848, la semaine sanglante de la Commune, les grèves dans les mines, les actions anarchistes : l'existence romanesque du peuple trouve ici sa légitimité et doit amener les romanciers et les lecteurs à comprendre les mécanismes censés en faire une « classe dangereuse ».

En littérature ce sont les Goncourt qui revendiquent les premiers l'intérêt des sujets populaires. Parmi leurs personnages se placent une servante alcoolique et hystérique, Germinie Lacerteux, des prostituées, des ouvriers... ; les lieux sont des quartiers mal famés, l'hôpital, le cirque, les bals populaires... La préface de 1864 de *Germinie Lacerteux* manifeste pour cette nouvelle orientation romanesque : « Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle "les basses classes" n'avaient pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs, qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir. Nous nous sommes demandé s'il y avait encore, pour l'écrivain et pour le lecteur, en ces années d'égalité où nous sommes, des classes indignes, des malheurs trop bas, des drames trop mal embouchés, des catastrophes d'une terreur trop peu noble ». Ce bref passage, auquel nous faisons allusion précédemment, définit ce qu'est le « peuple » et stigmatise les raisons du refus de sa représentation littéraire par un vocabulaire dévalorisant : sujet trivial, peu en accord avec les canons littéraires issus de la tradition aristotélicienne de la tragédie et toujours présents à l'esprit de certains auteurs et lecteurs ; toujours selon les mêmes principes se répartissant les genres et les registres, au peuple et aux sujets bas reviennent les formes de la comédie. Cependant, chez les frères Goncourt, la représentation du peuple ne répond pas à une volonté humaniste ; elle relève plutôt d'une curiosité d'esthètes à la recherche de sujets hors du commun, aux frontières des normes sociales et psychologiques, d'études de cas pathologiques, propres à susciter des émotions littéraires nouvelles. Issus de la petite noblesse terrienne, pétris de culture et d'art, rien ne les porte à regarder avec bienveillance le peuple : « Oui, cela est le peuple, cela est le peuple et je le hais. (...) Tout mon moi se soulève contre ces choses qui ne sont pas de mon ordre et contre ces créatures qui ne sont pas de mon sang », est-il écrit dans une note du 12 juin 1857 de leur *Journal*.

II. ZOLA ET L'AVENEMENT DU NATURALISME

Mais c'est avec Zola que le roman considère le peuple comme une classe sociale à part entière, fait du travail un sujet de réflexion littéraire et restitue véritablement une fresque des mœurs populaires, sans aucune concession et en totale opposition avec cette vision idéalisée héritée du romantisme, contredite par les événements sociaux et politiques. Zola va plus loin que les Goncourt en calquant sa démarche sur la méthode expérimentale de Claude Bernard : observation et documentation, puis expérimentation en plaçant les personnages dans une situation inventée mais copiée du réel pour vérifier la véracité des phénomènes sociaux et humains et approfondir la connaissance de l'homme. Cette méthode, exposée dans *Le Roman expérimental*, confère ainsi au travail du romancier une légitimité qui le garantit de toute possible accusation d'invention ou d'exagération puisque sa représentation du peuple va à l'encontre des attentes du public. Par ailleurs, la caution de la science témoigne chez Zola de la croyance au progrès comme source d'amélioration des conditions de vie et de bonheur, conformément au positivisme d'Auguste Comte. A travers *L'Assommoir* le romancier milite pour l'instruction du peuple : grâce au savoir, les plaies qui le rongent, au premier rang desquelles l'alcool, doivent être éradiquées.

Dans la lettre qu'il publie dans *Le Bien public* pour défendre son roman des attaques qu'il subit, il place cette phrase manifeste : « *Tout L'Assommoir peut se résumer dans cette phrase : Fermez les cabarets, ouvrez les écoles* ». Il oppose ainsi l'ouvrier instruit, Goujet, modèle du travailleur courageux, sobre et économe, à Coupeau qui refuse d'apprendre à lire et, après son accident, délaisse le travail pour les assommoirs où il pense se venger de sa mauvaise fortune. Mais, conscient de la force destructrice que peut constituer un peuple exploité et vivant dans la misère, dont la dégénérescence et la dépravation, incarnées par Nana, finiront par s'étendre à toutes les classes sociales, Zola, « *progressiste bourgeois libéral* » selon l'expression de Lukács, fait œuvre didactique, non par des discours, mais par la puissance de l'art : « *J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement la honte et la mort. C'est de la morale en action, simplement* ». Il témoigne pour ceux que l'illettrisme empêche d'écrire, il dénonce les injustices, les inégalités, les conditions de vie qui écrasent le peuple et le maintiennent dans un état de dégradation qui fait naître « *la vision rouge de la révolution* » aux yeux terrifiés des bourgeois de *Germinal*.

Le cycle des *Rougon-Macquart* est sous-titré *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Le projet de Zola est d'étudier cette période de la société française à travers une famille dont les membres passeront par toutes les classes sociales. Le peuple trouve ainsi toute sa place, en particulier dans *Germinal* et *L'Assommoir* : il constitue selon Zola l'un des « *quatre mondes* » de la société aux côtés des commerçants, de la bourgeoisie et du grand monde. L'évolution de cette famille se fait sous un double déterminisme, social et naturel : influence du milieu - déjà chez Balzac mais non plus unilatérale car pour Zola l'individu peut aussi agir sur le milieu - et de l'hérédité. C'est ce qui lui permet de préciser dans ses *Carnets* à propos de Gervaise Macquart : « *nature moyenne qui pourrait faire une excellente femme selon le milieu* ». Ainsi naît le roman naturaliste, sous l'influence du contexte historique, des avancées de la science, du développement de l'industrialisation, de l'essor du capitalisme, de l'extension des villes au détriment de la campagne.

La préface de *L'Assommoir* rend compte de la présence du peuple dans le roman en termes non équivoques et non péjoratifs, qui marquent le parti-pris novateur de Zola : « *C'est une œuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple* ». Initialement intitulé *La vie simple de Gervaise Macquart*, le roman retrace jusque dans sa structure la courbe de la vie du personnage : les six premiers chapitres marquent son ascension - d'employée elle devient patronne -, les six derniers chapitres décrivent une chute inexorable dans la fainéantise, l'alcool et la dégradation. Femme du peuple, provinciale montée à Paris, en voulant s'élever au-dessus de sa condition pour accéder à une aisance bourgeoise, Gervaise a dépassé son idéal de vie décente et simple et elle en paie le prix : elle a été rattrapée par son hérédité d'alcoolique, par la contamination de la crasse dans laquelle son métier de blanchisseuse la fait baigner, par la faiblesse de la chair et le vice. Les aléas du sort comme l'accident de travail, les contraintes des mœurs du peuple dont la promiscuité, une réalité impitoyable incarnée par le propriétaire de la boutique, les concierges et le regard des autres, rappellent que rien n'est jamais définitivement acquis : le retour de son ancien compagnon, Lantier, au chapitre médian du roman, marque la fin d'un équilibre déjà précaire pour cette déclassée vivant dans un univers féroce où prévaut la lutte pour la vie. La mission du romancier est de dénoncer la fatalité sociale, économique et biologique dans laquelle vit le peuple : vision pessimiste mais appel aux politiques pour renverser cet ordre et rendre aux hommes leur dignité. Le roman est scandé par le leitmotiv de l'idéal de vie de Gervaise qui prend toute sa dimension tragique à sa mort, selon un retournement ironique du destin : « *... travailler, manger du pain, avoir un trou à soi, élever ses enfants, mourir dans son lit...* » Et c'est bien dans un « *trou* » qu'elle mourra : « *Comme on venait de trouver le père Bru mort dans son trou, sous l'escalier, le propriétaire avait bien voulu lui laisser cette niche. Maintenant elle habitait la niche du père Bru* ». L'insistance du narrateur sur le mot « *niche* », préparée tout au long du roman par la récurrence d'un réseau lexical du chien, renvoie à la fonction symbolique du mot qui est de mettre en évidence l'animalisation de Gervaise réduite par la misère et la nécessité à fouiller les poubelles pour manger, à dormir dans la paille, comme un chien.

Un tableau de Caillebotte de 1875, intitulé *Les Raboteurs de parquet*, offre en une scène cette vision sociale du peuple et contient en filigrane la démonstration de *L'Assommoir*. La dureté du travail est rendue par la nudité des torsos et la transpiration, l'opposition des classes par celle entre les trois raboteurs et la richesse de la pièce - boiseries, dorures, balcon ouvragé -, la fatalité sociale par l'absence d'horizon, par la position des personnages - à genoux, dos courbé, comme des esclaves - et par la vision de haut qui les écrase. La présence d'une bouteille de vin établit un lien de cause à conséquence entre la dureté des conditions de vie, l'exploitation des ouvriers et l'échappatoire recherchée dans l'alcool. Il y a là un enchaînement fatal et irréversible auquel Zola croit que l'on peut se soustraire par l'alphabétisation. C'est le cas du personnage de Goujet qui rayonne de toute sa pureté et sa générosité sur l'univers tragique

de *L'Assommoir*, ouvrier exemplaire, à la limite de la vraisemblance pour les besoins de la démonstration. Il est décrit tel un héros épique, luttant contre les forces sociales et naturelles, présence positive et remplie d'espoir, mais lui aussi guetté par la fatalité extérieure : le chômage et la diminution des payes consécutifs à la mécanisation des ateliers.

L'histoire de la réception de *L'Assommoir* et de *Germinal* est significative de la portée universelle de ces deux œuvres. Roman du peuple, pour le peuple, mais dont le destinataire ne peut être le peuple, faute d'instruction, *L'Assommoir* fut lors de sa première publication en feuilleton en 1876 un scandale esthétique et politique : le peuple était essentiellement décrit en focalisation interne, à travers le regard de Gervaise, ce qui plaçait ainsi le lecteur dans la conscience du personnage et lui faisait vivre de l'intérieur sa lente dégradation ; il est aussi décrit dans toute sa triviale crudité, dans son parler pour lequel Zola avait utilisé le *Dictionnaire de la langue verte* d'Alfred Delvau. En 1877 la publication en volume consacra le succès, même s'il était dû au scandale et à la curiosité. Depuis, la célébrité de Zola ne s'est pas démentie, en témoignent les adaptations cinématographiques, les multiples publications en éditions de poche, faisant aujourd'hui de ses romans sur le peuple des romans « populaires » qui transcendent la représentation d'un réel historique par la dimension artistique de son écriture.

III. LES MISERABLES

Il nous faut enfin accorder une place à part à Victor Hugo dans ce déroulement d'histoire littéraire. Cette somme romanesque publiée en 1862 fait problème à cette époque par son esthétique : d'un réalisme que récusent les Goncourt et Zola en arguant d'un manque de rigueur dans la représentation, d'un romantisme attardé dans le siècle. Il n'en demeure pas moins que cette œuvre est réaliste, mais son esthétique est étroitement dépendante de la philosophie hugolienne du peuple : le mélange d'observation et de documentation qui sont le propre des réalistes et des naturalistes, s'associe chez lui à un travail de l'imagination créatrice que l'on trouve pourtant chez Balzac inventant des types ou chez Zola utilisant les registres épiques et fantastiques. Il est vrai que le personnage de Jean Valjean a un statut problématique : le grandissement épique qu'il subit dans une perspective d'exemplarité confine à l'irréalisme, alors même qu'il évolue dans la réalité sociale et historique. Mais en fait il s'agit de dépasser la simple représentation du réel pour atteindre au symbolique et à l'universel.

Les Misérables constitue une étude sociale mais aussi une « épopée » religieuse qui conduit du mal au bien, des ténèbres de la conscience à la lumière christique, « ... de la pourriture à la vie, de la bestialité au devoir, de l'enfer au ciel, du néant à Dieu. L'hydre au commencement ; l'ange à la fin » (V, 1, 21). Dans la brève préface du roman, Hugo souligne sa volonté de conjuguer ces deux perspectives : « Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles ». La perspective sociale est indissociable de la réflexion morale. Le problème du peuple est celui de la misère : matérielle d'abord, due à la division sociale, mais qui fait inévitablement glisser vers la misère morale. C'est le parcours de Jean Valjean : du vol des pains à la peine purgée au bagne, puis peu après la sortie au vol des chandeliers ; mais c'est alors que se place la rencontre avec l'évêque, au début du roman. La rédemption du peuple passe donc par l'abolition de la misère : le progrès doit libérer l'homme aussi bien aux plans matériel et intellectuel que spirituel. Cette notion de progrès se place bien au centre de la réflexion sur l'homme et l'histoire menée par des écrivains engagés : nous l'avons vue chez Zola, mais dans une perspective uniquement économique, sociale et intellectuelle. Chez Hugo, et dans la perspective philosophique qui est la sienne, il s'agit de racheter l'âme du peuple : préoccupation sociale et métaphysique vont de pair. Les misérables subissent l'Histoire dans laquelle ils ne tiennent aucun rôle : ils sont les victimes de l'ordre moral et clérical de la Restauration, du système économique, du système pénal incarné par Javert ; Fantine, sur qui ce dernier exerce son pouvoir aveugle et inique d'agent de l'état, sur qui pèsent les lois et les codes d'une société bourgeoise, en est la sacrifiée expiatoire et exemplaire : « Qu'est-ce que cette histoire de Fantine ? C'est la société achetant une esclave. / A qui ? A la misère. / A la faim, au froid, à l'isolement, à l'abandon, au dénûment. Marché douloureux. Une âme pour un morceau de pain. La misère offre, la société accepte. / La sainte loi de Jésus-Christ gouverne notre civilisation, mais elle ne la pénètre pas encore. » (I, 5, 10). Et il n'est que d'observer ce trait du portrait animalisé du policier Javert pour mesurer la cruauté de cet ordre : « Javert sérieux était un dogue ; lorsqu'il riait, c'était un tigre » (I, 5, 5).

La structure du roman allant de Monseigneur Bienvenu sur qui s'ouvre le roman, au forçat rédimé sur qui il se ferme, illustre cette ascension de la lumière au cœur d'un univers ténébreux, et boucle la fresque en une superposition signifiante : l'ascension sociale du personnage ne constitue pas l'intérêt de l'intrigue ; mais c'est la tension vers l'idéal que couronne le « salut » de Jean Valjean en qui a opéré la conversion de la grâce. Face à lui, « le mauvais pauvre », Thénardier, illustre une vision négative du peuple et constitue un obstacle au progrès. En lui culmine la misère : dépourvu d'âme et de conscience morale, pratiquant le vol et l'exploitation de l'autre, il porte à son comble la noirceur des êtres fourbes et sans scrupules.

La question de la misère du peuple devient, dès 1829 et *Le Dernier jour d'un condamné*, une préoccupation de plus en plus prégnante chez Hugo au fil du temps et des événements historiques : elle justifie son engagement à gauche et une prise de position plus orientée vers une réflexion sociale que politique. En 1849, à la suite de la visite qu'il fit dans les caves de Lille, il prononça à l'Assemblée un discours sur la misère dont on retrouve l'écho dans le virulent réquisitoire contre la misère du peuple anglais et son exploitation dans *L'Homme qui rit* en 1869. La fiction romanesque des *Misérables* permet au romancier de porter au jour les causalités historiques de la misère enfouies sous la réalité sociale et qui contredisent l'idée de progrès enracinée dans la Révolution, et d'envisager parallèlement à cette perspective réaliste une évolution possible et idéale où l'individu prenant en main son destin devient sujet de l'Histoire, progresse vers le Bien et l'infini divin. Sortir de la misère est une quête spirituelle plus que matérielle que s'efforce de démontrer par la fable cette œuvre militante.

* * *

Ainsi, à travers l'exemple de ces romanciers français du XIX^e siècle, on peut percevoir que la représentation du peuple se place à l'intersection d'un contexte historique et idéologique et des intentions - témoignage, analyse scientifique, volonté didactique... - de l'auteur. L'esthétique de cette représentation se trouve elle aussi à la croisée de données historiques et de choix idéologiques : du réalisme au naturalisme la dimension militante prend de l'ampleur. Quant à Hugo, il faut bien le mettre à part tant il échappe à ce moment de son œuvre et du siècle à toute classification étroite. En tout état de cause les conditions de vie du peuple n'échappent pas aux écrivains et aux peintres qui se sentent investis d'une mission humaniste et sociale ; celle-ci est le corollaire politique de changements dus au développement des techniques et de l'industrialisation, donc à une autre conception du travail et de l'économie. Mais au-delà de leur engagement, ces romanciers et ces peintres sont des artistes et c'est à travers un tel prisme qu'il faut lire et regarder leurs œuvres pour comprendre que la représentation du peuple à laquelle ils parviennent dépasse une simple copie du réel pour acquérir la force de persuasion et l'atemporalité d'un message de liberté et respect de l'homme.

* Agrégée de Lettres Modernes, docteur en littérature comparée

Du genre et du sens : la représentation du peuple en question.

"Est-il possible de peindre des gens si affreux ?¹"

HISTOIRE / ESTHETIQUE / ANALYSE LITTERAIRE / ANALYSE PICTURALE / REPRESENTATION / RECEPTION

GENRE ET REPRESENTATION

L'analyse de la présence du peuple dans les œuvres artistiques et de sa représentation pose un certain nombre de problèmes tous plus aigus les uns que les autres. L'un des plus épineux est d'abord de savoir de quoi on parle quand on emploie le mot "peuple". S'il est évident que le contenu sémantique du terme a évolué avec le temps, il semble plus délicat de saisir les contours d'emplois plus ou moins déviants par rapport aux définitions que peuvent en donner les dictionnaires. Un autre problème, encore plus difficile, se pose. Quel rapport existe-t-il entre la forme (le genre) adopté(e) par un auteur pour représenter le peuple et les problèmes que cette représentation soulève ? Ainsi, que signifie l'utilisation par Marivaux, Zola ou Courbet, respectivement du théâtre, du roman naturaliste ou de la toile de grande dimension ? Pour tenter d'éclairer le problème, nous étudierons trois œuvres situées en deux temps assez éloignés pour que les hypothèses avancées soient suffisamment pertinentes : *L'Île des esclaves*, de Marivaux, *L'Assommoir* de Zola, et *Un enterrement à Ornans*² de Courbet.

I. MARIVAUX : LES ATTENTES DE LA BOURGEOISIE DES LUMIERES

Avant d'étudier *L'Île des esclaves* (1725), il est nécessaire de dresser un (très petit) état des lieux de la pensée politique et sociale au milieu du XVIII^e siècle. Il semble évident que, si l'on veut employer les mots dans leur sens le plus rigoureux, aucune des idées émises par les penseurs de ce temps ne puisse être qualifiée de socialiste. L'étude de Jean Touchard³ sur les idées politiques de ce siècle met en relief un certain nombre d'axes :

- les plans de cités fraternelles (Morelly, Mably, abbé Raynal) ; celles-ci proposent soit une sorte de communisme utopique, soit un populisme élémentaire ; aucun plan ne repose sur une analyse économique, ni n'éveille un quelconque intérêt dans le peuple ; on y retrouve, confusément exprimées et sans grand souci de cohérence interne, les principaux thèmes des physiocrates, de Rousseau, des Encyclopédistes ;

- une pensée populiste (Meslier, Linguet), dont le seul mérite est de dresser un constat sans artifice des misères du temps.

Les grands auteurs du temps (Montesquieu, Diderot, Rousseau, Voltaire) se présentent également le plus souvent, nous le verrons, comme des prédécesseurs de Fourier plus que de Marx .

L'Île des esclaves est une comédie en un acte, dont l'histoire est assez simple. Deux Athéniens, le jeune aristocrate Iphicrate et son valet Arlequin, échouent sur une île où une petite république, dirigée par Trivelin, et constituée d'anciens esclaves révoltés, possède des lois assez différentes de celles du pays d'où viennent les deux personnages. En effet, dans ce régime, maîtres et esclaves doivent échanger rôles et habits. La question des inégalités sociales étant au cœur de la pièce, du moins en apparence, la présence du peuple paraît très importante. Mais de quel peuple s'agit-il ? Une étude même sommaire de leur nom fournit une première indication. Les noms des maîtres, Iphicrate (celui qui gouverne par la force) et Euphrosine (celle qui est joyeuse, vaine et coquette), viennent de l'antiquité grecque. Leur onomastique est déjà ambiguë : la grécité dont ils sont porteurs les connote positivement, tandis que le sens de leur nom est négatif. Du côté des serviteurs, l'ambiguïté est encore plus grande : le nom d'Arlequin vient tout droit de la *commedia dell'arte*, tandis que celui de la servante d'Euphrosine, Cleanthis (la fleur de la gloire), est lui aussi d'origine grecque. Ce déséquilibre en faveur de la servante pourrait avoir comme origine (mais ce n'est qu'une hypothèse) la distribution des rôles lors des premières représentations. En

effet, ce rôle fut confié à l'actrice préférée de Marivaux, Gianetta Benozzi (Sylvia). Il s'agit non pas de peuple réel, mais d'une fantasmagorie intemporelle.

Si la comédie antique présentait des esclaves, ce n'étaient que des personnages stéréotypés, aux traits physiques et moraux fortement marqués. Ces esclaves sont souvent extrêmement fourbes, et leur force comique repose (déjà) sur une inversion des valeurs semblable à celle permise lors des Saturnales romaines. La comédie, comme les Saturnales, sont un leurre qui permet aux citoyens libres d'éprouver à bon compte des frissons de peur et de maintenir tout en l'état. La *commedia dell'arte* conserve ce même schéma, dont l'exemple le plus parlant est sans doute le Scapin de Molière. Une autre raison, d'ordre générique, lie la présence du bas peuple à la comédie. Tous les personnages tragiques doivent être nobles, et les valets sont trop au bas de l'échelle sociale pour apparaître dans la tragédie. D'où l'ambiguïté du rôle de confident(e) à l'origine sociale peu nette. Marivaux exploite donc une veine comique ancienne qu'il utilise sur tous les plans. C'est d'abord le spectacle de la différence qui s'offre par les costumes des personnages, par leurs attributs, leurs attitudes, leur langage enfin. Cette différence bien posée, Marivaux construit une inversion comique, par le contraste entre l'habit endossé et la langue employée, entre la nouvelle situation des personnages et l'ancienne. L'oppresseur devient l'opprimé et vice-versa. Ces dispositifs peuvent, aux yeux du lecteur naïf, paraître exposer des vues révolutionnaires, ou du moins réformatrices. L'inversion sociale qui affaiblit les maîtres, les humilie en touchant à leur représentation sociale (en particulier par la dérision du nom, dont on sait ce qu'il représentait pour un noble) est un des dispositifs les plus voyants. L'usage que les esclaves font de la parole semble ajouter à la portée réformatrice. De la négation pure et simple du nom, de l'ignorance de leur présence, du caractère infantile qu'on leur prête, on passe à un tutoiement vengeur (et quelle humiliation sera ce tutoiement obligatoire pour les Nobles lors de la Révolution française), à une logorrhée permanente, à une maîtrise de la parole aussi subite qu'étonnante.

Quelle représentation du peuple s'offre alors aux yeux du spectateur ? Premier constat, les vrais problèmes sociaux sont escamotés au profit d'un psychologisme qui traite non des conditions objectives de la lutte entre le capital et le travail, mais de la coquetterie, de l'amour-propre, du ressentiment, de la fraternité, de la vertu ou de l'altruisme. Les (bons) sentiments résolvent tous les problèmes créés par l'inégalité entre les hommes. De plus, un certain nombre d'autres dispositifs minent ce que la confrontation entre les différentes classes sociales pourrait avoir de dangereux et lui confèrent une sorte d'innocuité fort peu dérangeante. L'inversion a un caractère résolument utopique, étymologiquement utopique. Les références au théâtre sont nombreuses et accentuent l'effet de fiction. Les personnages se conduisent plus en acteurs jouant un rôle qu'en simulacres du réel. L'éloignement dans le temps, dans l'espace et dans la fiction déréalisent la puissance que pourrait avoir la satire, et lui ôtent toute capacité authentiquement réformatrice. Le problème de l'inégalité sociale entre les hommes, de leur origine et des horreurs qu'elle provoque n'existe pas. En fait, le message, si message il doit y avoir, consiste en une sorte d'incitation souriante (ou désabusée ?) à une certaine humanité. D'autant que le dénouement accentue encore, si faire se peut, cette déréalisation. En effet, à la fin de la comédie, tout rentre dans "l'ordre", et chacun reprend la place qu'il avait dans la société. Tout est bien qui finit bien.

Rappelons la question posée au début de notre étude : quel rapport existe-t-il entre la représentation du peuple et le genre artistique employé pour le représenter ? La comédie de Marivaux donne une première réponse. Représenter le peuple est un paradoxe insoluble, car cette représentation ne vient jamais du peuple, mais d'instances qui n'en font pas partie, ou qui s'en démarquent par leur idéologie. Il est donc utopique de croire qu'une représentation "vraie" puisse exister. D'autre part, la comédie de Marivaux est intéressante en ce qu'elle présente une idéologie extrêmement figée, où le peuple peut sans doute rêver, mais surtout ne pas mettre ce rêve en pratique, car les fondements même de l'ordre établi seront détruits. Nous sommes ici à l'intérieur d'une pensée d'essence religieuse, expression d'un espoir qui ne doit pas être de ce monde. La comédie est parfaitement apte à ce rôle. Elle expose, et désamorce en même temps. En masquant complètement tout ce que les oppositions de rôles pourraient avoir d'authentiquement révolutionnaire, elle est l'outil idéologique idéal de la bourgeoisie des Lumières.⁴

Est-ce à dire que la forme employée par Marivaux était la seule possible à cette époque, et que la censure, la prison, ne permettaient pas à un auteur de présenter les problèmes sociaux autrement que sous le masque de la déréalisation ? Un grand nombre d'œuvres de cette période paraissent le confirmer. Ainsi, pour Montesquieu, les problèmes sociaux trouvent, comme dans *l'Île des esclaves* de Marivaux, leur solution dans l'exercice de la vertu, de l'entraide, de la famille (les Troglodytes des *Lettres persanes*) ; Montesquieu établit une distinction idéologiquement subtile entre le Peuple et la populace, et il est prudent, déclare-t-il, de refuser le droit de vote à ceux qui sont dans un trop profond état de bassesse : "*La puissance ne doit point tomber entre les mains du bas peuple*".

La pensée de Diderot n'est guère éloignée de celle de Montesquieu : les progrès des Lumières ne gagnent guère les faubourgs ; le peuple y est trop bête. La quantité de la "canaille" est à peu près toujours la même. La multitude est ignorante et hébétée.

Ainsi, bien qu'on ait pu parler de socialisme au XVIII^{ème} siècle, cela ne semble guère justifié. Ou, du moins, faudrait-il marquer ce qui sépare un fraternalisme prérévolutionnaire des analyses qui apparaîtront après 1830. Les auteurs du XVIII^{ème} siècle qui ont dressé des plans de cités fraternelles ne procèdent jamais à une analyse économique et politique. Morelly et Mably professent un communisme utopique et réactionnaire, tandis que l'abbé Meslier un populisme élémentaire. Deux auteurs cependant apportent un éclairage différent aux problèmes sociaux. Nous ne les citerons que pour mémoire, bien que leur place soit très importante : Rousseau montre bien que le pouvoir est d'abord une somme d'intérêts, et que l'injustice a des causes sociales et politiques. L'abbé Prévost ensuite, dans son *Manon Lescaut*, brosse un tableau au vitriol de la société de la Régence, et en montre bien les mécanismes sociaux et économiques, loin de l'utopie marivaudienne selon laquelle les hommes doivent vivre vertueusement ensemble. Ainsi, *L'île des esclaves* de Marivaux nous semble un excellent exemple de l'idéologie réformatrice des Lumières. La pièce tient sa place dans le concert réformateur bourgeois du XVIII^{ème} siècle, dont l'idéologie se fonde essentiellement sur l'usage de la vertu, ce qui a pour conséquence d'empêcher toute analyse socio-économique véritable. On peut ajouter que la pièce fait partie d'un ensemble de valeurs modernes, qui trouvent à cette époque leur point d'origine. C'est la conception selon laquelle nous nous pensons comme des êtres doués de profondeur intérieure, des êtres pour qui la source de toute vérité à atteindre est située au fond de nous-mêmes. La nostalgie d'une vie plus "sincère", plus "simple et plus "naturelle" s'empare d'une aristocratie déracinée, en réaction aux contraintes particulièrement lourdes de l'étiquette de la Cour. La bourgeoisie et le mouvement romantique reprendront cette quête de l'authenticité en lui ajoutant une dimension éthique et politique.

II. ZOLA : LE PEUPLE NATURALISE

Un siècle plus tard, les temps ont changé. Quand Zola écrit *l'Assommoir*, en 1877, la France a connu plusieurs révolutions, et au monde tel qu'il existait avant la révolution industrielle, monde essentiellement agricole, a succédé une société caractérisée par l'émergence d'une classe ouvrière. Aux propositions de réformes fondées sur la vertu ont succédé des utopies et des analyses sociales et économiques dont celle de Marx est la plus connue. Le romancier de 1877 a donc devant les yeux le spectacle d'une population urbaine mal payée, aux conditions de travail extrêmement dures. Privés d'argent, obligés de vivre dans des logements insalubres et dans une promiscuité dégradante, considérés comme des animaux par les nantis qui les exploitent, ils forment ce qu'on appelle le prolétariat industriel naissant. Le romancier a aussi à sa disposition un appareil conceptuel autrement plus affiné que celui du siècle précédent. Des textes de Fourier, de Saint-Simon, d'Engels et de Marx peuvent être lus. Dans ce contexte, Zola propose, avec *L'Assommoir*, d'écrire le social de son époque, c'est-à-dire non seulement d'en faire l'inventaire, comme un bon scientifique des Lettres, mais également, par-delà le catalogue des misères du temps, d'offrir une réflexion authentiquement critique. Pouvons-nous dire que le roman est à la hauteur de ce projet ? Disons immédiatement que non. Pour de nombreuses raisons, que nous allons tenter de préciser, le roman de Zola nous paraît plus proche de *l'Île des esclaves* de 1725 que du *Manifeste* de Marx de 1850.

Le roman raconte, entre environ 1850 et 1870, la vie d'une blanchisseuse parisienne, Gervaise Macquart, et des personnages qui gravitent autour d'elle : Lantier, un moment son amant et père de deux de ses enfants ; Coupeau, son mari ; Nana, sa fille ; Virginie, la maîtresse de Poisson, et Gouget (ou Gueule d'or), l'amoureux transi de Gervaise. Autour de ces figures principales gravitent une pléiade de personnages secondaires. Après avoir narré la petite ascension sociale de Gervaise, Zola décrit son échec, et sa mort misérable. Ce roman contient donc tous les ingrédients nécessaires à une peinture vraisemblable de la misère des ouvriers parisiens de cette époque, et à une dénonciation de ses causes politiques, économiques et sociales. Et, de fait, le roman peut, d'une certaine manière, être considéré comme un tableau des misères du temps, et comme un excellent exemple de ce qu'il faut faire pour décrire le peuple. Toutefois, à y regarder de plus près, la peinture réaliste s'écaille et laisse voir tout autre chose. Cette fresque réaliste est en réalité minée par son hypostase naturaliste qui lui ôte beaucoup de sa crédibilité.

On peut sans grande peine relever rapidement un grand nombre de problèmes qui touchent à la fois à l'esthétique du roman naturaliste (ou plus précisément zolien), et à l'imaginaire de Zola :

Ainsi, si l'on devait dresser "*une physiologie d'un genre*", selon l'expression même de Zola dans le *Roman expérimental*, le naturalisme serait une esthétique qui développe un discours scientifique ou sociologique "*avec une préoccupation particulière pour la pathologie nerveuse et héréditaire*" : on reconnaît là l'héritage de la *Comédie humaine* et de livres de physiologie, *Le Traité de l'hérédité naturelle* du docteur Lucas en particulier.

Le roman expérimental est une fiction dans laquelle les conditions de l'expérience sont posées *a priori*. La volonté de montrer les ravages de l'alcoolisme, de peindre la déchéance aboutit à donner du monde ouvrier une vision tronquée, une vision qui se réduit à celle de l'alcool. Les conditions de travail,

les conséquences de la promiscuité, les salaires misérables, ainsi que le manque d'éducation sont relégués au second plan, voire inexistants. En fait, la représentation de l'ouvrier est celle que s'en fait le bourgeois : accumulation de stéréotypes, animalisation systématique (troupeau, poisson, chat, singe, gésier, vipère, coq, caille ; Mme Lerat, le père Bru habite une niche, les enfants sont un "*grouillement de vermines aux museaux roses*") et mécanisation (poulie, marionnettes).

La scène de la visite au Louvre, lors de la noce de Gervaise, est extrêmement ambiguë. Le peuple est peint comme un ramassis d'imbéciles ahuris qui ne peuvent comprendre ce qu'ils voient ; quelle idée pour une noce d'aller au Louvre ! Celle de la fête de l'oie également (le peuple ne mange pas, il dévore, il s'empiffre avec excès). La thématique animale est omniprésente.

L'obsession du corps, et particulièrement du corps féminin également. La femme reste, dans l'imaginaire zolien, celle par qui le mal du monde se produit. La femme est l'être physiologique par excellence. Gervaise cède à ses instincts, à ses pulsions animales et Nana meurt de la petite vérole.

Les raisons idéologiques qui sous-tendent la construction des Rougon-Macquart (R-M) ont été souvent relevées : par-delà l'obsession zolienne du nécessaire effondrement des entreprises humaines, on rappellera que la famille des R-M est une famille du Second Empire, et que ce dernier est marqué pour Zola du sceau de l'infamie.

La perspective naturaliste conduit Zola à nourrir ses romans d'une fatalité (déterminisme biologique). Les membres de la famille des R-M appartiennent à une famille viciée. La gentillesse de Gervaise devient une faiblesse de caractère. Même les lieux sont manipulés pour donner à la thèse une plus grande force symbolique : en 1860, les abattoirs n'existent plus, Zola les maintient.

La psychologie des personnages est souvent sommaire. Ils sont presque interchangeables et ont, à quelque chose près, le même parcours. Ce ne sont pas des personnages, mais des rôles. En 1903, Huysmans parle ainsi des personnages des romans de Zola : "*Ses héros étaient dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts, ce qui simplifiait le travail de l'analyse*".

Même quand le début du parcours romanesque confère aux personnages une humanité, ceux-ci se déshumanisent progressivement, comme pour prouver la théorie de Zola.

Le vocabulaire employé par le peuple n'a rien de réaliste, mais dévoile plutôt les fantasmes de l'imaginaire zolien. Ainsi, pour prendre un exemple lexical simple, une analyse du terme "trou" permet de montrer à quel point est en œuvre la volonté (consciente ou inconsciente ?) de dégradation morale. Le peuple ne désire pas une maison, mais un "trou", il veut un "trou" à soi. Les enfants n'ont pas une bouche, mais un "*trou qui avale douze livres de pain*". Même lorsque l'usage du mot paraît impropre, Zola ne peut pas s'empêcher de l'utiliser : ainsi, les personnages se donnent rendez-vous au fond d'un "trou" d'herbe !

En fait, il existe chez Zola une peur qui est celle de la bourgeoisie et de ceux qu'on appelle à l'époque les "hygiénistes", sans parler des hommes politiques. Le peuple est une menace pour l'édifice social : il est brutal, sauvage, violent et irresponsable. On pense à la figure du "barbare", si commune à cette époque.

On le voit, le roman de Zola ne répond pas à ce qu'on attendait de lui. Certes cette attente était sans doute esthétiquement illégitime, ou trop empreinte d'un réalisme trivial. Il n'empêche que, loin d'être la peinture d'une classe opprimée par des conditions sociales, économiques et politiques bien réelles, *L'Assommoir* renvoie en grande partie la responsabilité de cet état à ceux qui en sont les victimes. Comme dans la pièce de Marivaux, les considérations morales (fort ambiguës) l'emportent sur l'analyse rigoureuse⁵. On peut ajouter que lorsque Zola condamne le vice, c'est moins pour lui-même que pour l'usage qui en est fait. Il n'est qu'à lire certaines pages de la *Curée*⁶ pour être édifié à cet égard. Après avoir comparé Paris à une vaste maison de plaisirs, Zola se livre à une dénonciation des mœurs de la grande bourgeoisie et de l'aristocratie impériale, coupable certes d'accumuler des fortunes en peu de temps, mais surtout de les dépenser avec et pour des femmes.

C'est sans doute pour des raisons diamétralement opposées que les œuvres de Marivaux et de Zola aboutissent à la même aporie. La déréalisation théâtrale chez le premier, la trop grande volonté naturaliste chez le second conduisent à des représentations dans lesquelles l'idéologie se donne plus à voir que la vérité. Ce qui n'a pas empêché, au prix d'une lecture réductrice, de faire du roman de Zola le modèle d'une représentation devant laquelle le peuple s'est en partie reconnu. En partie seulement, car la publication en feuilleton du roman dans le « Bien public » a dû être arrêtée devant les protestations de ceux pour qui Zola calomniait et insultait l'ouvrier. Mais qui étaient ces protestataires ? Il ne semble pas que dans ses romans, Zola fasse lire la presse à son peuple, ni ne montre qu'une partie de ce prolétariat commençait à s'instruire et à réfléchir.

Si le théâtre et le roman proposent du peuple une représentation déréalisée, peut-on en dire autant de la peinture, et particulièrement de celle de Courbet, quasi contemporaine de l'œuvre de Zola ?

III. COURBET : LA MONSTRATION DU PEUPLE

Jean-Luc Mayaud, dans son essai consacré à *l'Enterrement à Ornans* de Courbet⁷, situe le tableau dans la vie sociale et la production du peintre⁸. La révolution de 1848 vient de supprimer de nouveau la royauté, et d'instituer une éphémère deuxième République qui va élire comme président Bonaparte, futur Napoléon III. Le coup d'état du 2 décembre 1851 met fin à cette parenthèse républicaine jusqu'en 1871, date d'une nouvelle et brève période révolutionnaire, la Commune de Paris, et institue un régime conservateur. C'est l'époque de la révolution industrielle ; l'importance des réalisations et des biens matériels s'affirme, les élans spirituels du romantisme ne sont plus d'actualité. Deux classes sociales se développent parallèlement avec des aspirations contraires : la bourgeoisie devient la classe dominante et tend à imposer ses conceptions politiques et morales, tandis que la classe ouvrière se développe et cherche à exprimer ses revendications. Des intellectuels commencent à élaborer les fondements de la doctrine socialiste, comme Marx et Proudhon, dont Courbet fut l'ami et dont il peignit le portrait. Dans ce contexte, les artistes ne se rangent pas forcément aux côtés de la classe ouvrière et de son combat (Courbet, plutôt progressiste, n'a guère participé directement à l'action politique, sauf pendant la Commune), mais ils sentent le besoin de prendre leurs distances par rapport à une bourgeoisie qui la plupart du temps refuse les formes nouvelles d'art. L'artiste véritablement novateur n'est plus au service des institutions et des pouvoirs en place, mais il tend à s'isoler et à se marginaliser : après la bohème, forme de vie précaire mais libre des artistes romantiques, la deuxième moitié du XIX^e siècle voit se développer l'image de l'artiste maudit, celui qui rompt avec les valeurs dominantes de la société et qui n'est compris que par une petite élite intellectuelle et artistique.

L'interprétation du tableau a fait l'objet de nombreuses polémiques. Si le reproche d'avoir peint le peuple (c'est-à-dire en somme la laideur) l'emporte au début, Champfleury propose une autre lecture, qui fait des personnages peints non pas les représentants d'une laideur populaire, mais d'une laideur bourgeoise. Dans sa lettre à George Sand datée de septembre 1855⁹, Champfleury analyse les raisons culturelles qui ont provoqué le tollé contre le tableau de Courbet : *« M. Courbet est un factieux pour avoir représenté de bonne foi des bourgeois, des paysans, des femmes de village de grandeur naturelle. C'a été là le premier point. On ne veut pas admettre qu'un casseur de pierre vaut un prince : la noblesse se gendarme de ce qu'il est accordé tant de mètres de toile à des gens du peuple ; seuls les souverains ont le droit d'être peints en pied, avec leurs décorations, leurs broderies et leurs physionomies officielles. Comment ! Un homme d'Ornans, un paysan enfermé dans son cercueil, se permet de rassembler à son enterrement une foule considérable, des fermiers, des gens de bas étage, et on donne à cette représentation le développement que Largillière avait, lui, le droit de donner à des magistrats allant à la messe du Saint-esprit .*

[...] Or, de tous ces scandales, je préfère l'Enterrement à toutes les autres toiles, à cause de la pensée qui y est enfermée, à cause du drame complet et humain où le grotesque, les larmes, l'égoïsme, l'indifférence, sont traités en grand maître. L'Enterrement à Ornans est un chef-d'oeuvre : depuis le Marat assassiné de David, rien, dans cet ordre d'idées, n'a été peint de plus saisissant en France.

[...]

Proudhon, dans la Philosophie du progrès (1853), jugeait sérieusement les Baigneuses :

« L'image du vice comme de la vertu est aussi bien du domaine de la peinture que de la poésie : suivant la leçon que l'artiste veut donner, toute figure, belle ou laide, peut remplir le but de l'art. »

[...]

Toute figure, belle ou laide, peut remplir le but de l'art ! Et le philosophe continue : « Que le peuple, se reconnaissant à sa misère, apprenne à rougir de sa lâcheté et à détester ses tyrans ; que l'aristocratie, exposée dans sa grasse et obscène nudité, reçoive, sur chacun de ses muscles, la flagellation de son parasitisme, de son insolence et de sa corruption ». Je passe quelques lignes et j'arrive à la conclusion : « Et que chaque génération, déposant ainsi sur la toile et le marbre le secret de son génie, arrive à la postérité sans autre blâme ni apologie que les oeuvres de ses artistes ». Ces quelques mots ne font-ils pas oublier les sottises qu'on ne devrait ni écouter ni entendre, mais qui agacent comme une mouche persistante dans ses bourdonnements ?

Courbet a exposé sa conception originale du Réalisme dans un texte que l'on considère comme son "Manifeste". En tête du catalogue d'une exposition décisive qu'il organisa, seul, en 1855, dans le "Pavillon du Réalisme", il y expliquait son dessein : *"J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot faire de l'art vivant, tel est mon but".*

Si Courbet a une sensibilité socialisante et républicaine, son combat est un combat par l'art. L'histoire de son temps l'amène à se débarrasser des derniers oripeaux romantiques et à se plonger dans la peinture de la réalité sociale, et, si ses sujets n'ont rien de nouveau, Courbet en renouvelle le traitement

de fond en comble : aucune concession au pittoresque ou à la Grandiloquence, une grande sobriété dans les expressions et les accessoires, une rudesse expressive dans le respect du motif. La palette est généralement sombre et austère et la facture évite la virtuosité. Au lieu de petits formats, de vastes toiles et des figures grandeur nature, auxquelles le spectateur est en quelque sorte confronté physiquement. La Nouveauté d'un tel art tient à cette brusque promotion du prosaïque, de l'insignifiant¹⁰. Courbet confère à la représentation de l'homme du commun, de l'expérience banale, une présence et une dignité réservées jusqu'alors aux seuls héros de l'Histoire¹¹. Démarche, si l'on veut, démocratique - encore que les figurants de *l'Après-dînée* et de *l'Enterrement* appartiennent à la petite bourgeoisie rurale et non au prolétariat -, mais dont il convient de souligner qu'elle n'est pas l'illustration directe d'une idéologie. La scène représentée est située dans le village natal de Courbet et la population du village participe à l'entreprise : *"Ont déjà posé le maire, le curé, le juge de paix, le porte-croix, le notaire, l'adjoint Marlet, mes amis, mon père, les enfants de chœur, le fossoyeur, deux vieux de la Révolution de 93 avec leurs habits du temps, un chien, le mort et ses porteurs, les bedeaux (un des bedeaux a un nez comme une cerise, mais gros en proportion et de cinq pouces de longueur), mes soeurs, d'autres femmes, etc. Seulement je croyais me passer des deux chantres de la paroisse; il n'y a pas eu moyen; on est venu m'avertir qu'ils étaient vexés"*, raconte Courbet à Champfleury.

Ainsi, *Un enterrement à Ornans* est un tableau emblématique ; exposé pour la première fois à l'exacte moitié du siècle, il apparaît comme le manifeste de ce courant artistique qui tend alors à s'imposer, le Réalisme. Cette esthétique est à mettre en rapport avec l'évolution politique et sociale du temps : les artistes et les intellectuels novateurs refusent que l'art ne représente qu'une élite sociale idéalisée selon des principes académiques hérités des conceptions classiques : il faut montrer la réalité, c'est à dire les paysans, les ouvriers, les bourgeois dans leur environnement quotidien. C'est précisément ce qui choque dans les tableaux de Courbet. Le critique Paul Mantz, critique pourtant ouvert aux nouvelles tendances de l'art de son temps, exprime bien l'opinion générale des contemporains dans son compte-rendu du Salon de 1850-51 pour le journal *L'Evénement* :

"Nous touchons ici avec l'Enterrement à Ornans aux frontières extrêmes de l'art réaliste, et, bien que ma pudeur ne soit pas aisément effarouchée, j'estime qu'il est temps de s'arrêter sur cette pente, au bout de laquelle est un précipice. M. Courbet n'est plus là dans la vérité, il est dans la laideur, c'est-à-dire dans l'exception, dans l'accident. Qu'il nous suffise, sans oser entamer, comme les derniers platoniciens le faisaient l'autre jour, l'éternelle question de l'idéal, d'avoir indiqué le danger. Reconnaissons chez M. Courbet d'éminentes qualités d'exécution ; admettons pleinement le sujet qu'il a choisi, et, dans ses parties essentielles, la forme qu'il a donnée à sa pensée. C'est certainement un peintre hardi et plein d'ardeur pour les nouveautés intelligentes, un artiste qui attaque les impossibilités par les cornes, et qui les dominera peut-être. Sourions donc, ainsi que le faisait l'antique Fortune, à toutes les audaces, et remercions M. Courbet d'avoir accompli une oeuvre dont la moralité ne doit échapper à personne. L'Enterrement à Ornans sera, dans l'histoire de l'art moderne, les colonnes d'Hercule du Réalisme. On n'ira pas au-delà, et ce tableau, leçon durable et aisément comprise, demeurera désormais pour ceux qui viendront un avertissement sauveur, comme ces bouées qui, flottant au-dessus des abîmes, conseillent de loin aux pilotes perdus de chercher un chemin plus sûr."

En 1912 encore, Gleizes et Metzinger, dans leur Manifeste du Cubisme, regrettent que Courbet ait peint *"sans nul contrôle intellectuel ce que sa rétine lui communiquait"*... N'est-ce pas encore, à côté du jugement sur le style du peintre, une critique sociale, et l'opposition académique entre manuels et intellectuels, "arts mécaniques" et "arts libéraux", l'artisan et l'artiste ? À cela, Courbet répond dans *l'Atelier*, en se présentant comme un artisan et comme un artiste. Il souligne l'importance du "maître peintre"; mais, en peignant un paysage de mémoire et non d'après nature, il rappelle l'importance de l'"idée".

Et Jean-Louis Ferrier¹², au terme de l'étude qu'il consacre au tableau, conclut justement que *« Les personnages juxtaposés de Courbet, en revanche, n'envoient pas dire leur vérité : ils sont tous là, debout devant le spectateur, pareillement carrés, pareillement alignés. Et le peu de largeur du grenier où ils furent peints — les quatre mètres de recul qu'avait Courbet pour voir son œuvre — n'explique pas tout. L'espace illusionniste créé pendant la Renaissance italienne, en effet, traduit une hiérarchisation qui ne concerne pas seulement l'œil, mais la vision aristocratique de la société, de telle sorte que Courbet eût manqué son coup s'il n'avait situé ses Ornansais sur pied d'égalité, dans un même plan. Tout se noue magnifiquement, tout converge : les gens que Courbet venait de saluer dans la grand-rue, la roche du Mont, le trou Billard, les fascicules de colportage, l'agitation sociale en France, la Hollande, Cologne, l'espace frontal ainsi que les frères Le Nain redécouverts par Champfleury juste à ce moment-là, dans Un enterrement à Ornans. Un enterrement à Ornans est un tableau épique parce que l'idée et sa représentation coïncident : les acteurs, cette fois, sont les mêmes : le fossoyeur Cassard, le curé Bonnet, etc. Dans leur rôle et dans leur vie. L'idéal s'effectue dans la réalité quotidienne, c'est sa nouvelle manière de fonctionner. »*

CONCLUSION : DU GENRE ET DE LA RECEPTION

Le tableau de Courbet permet de répondre à notre première question en soulignant l'impossibilité de définir précisément ce qu'est le peuple. Le terme n'acquiert de sens que par rapport à un angle particulier. Les personnages de *l'Enterrement*, populaires pour les uns, ne sont que des bourgeois déguisés pour les autres. Affaire de point de vue. La correspondance entre les signes qui composent une représentation matérielle esthétique (un tableau, une pièce de théâtre ou un roman) et la réalité est extrêmement complexe. Ce choix entre différentes représentations esthétiques n'est pas neutre. En passant d'un genre à un autre, le spectateur, le lecteur ou l'auditeur est confronté à certains aspects de la réalité différents et difficiles à évaluer. Telle représentation, évidente pour les uns, peut sembler confuse pour les autres. En réalité, le choix d'une représentation paraît d'autant meilleur qu'il parle mieux au destinataire. Chacun choisit sans doute les représentations propres à justifier ses choix (et les nôtres en sont un bon exemple). Il semble cependant, que, du point de vue de la réception, ou pour employer un terme de Ricoeur, de la monstration¹³, de la capacité de l'œuvre à être partagée entre le créateur et son public, celle de Courbet nous paraît plus active que celle de Marivaux ou de Zola. L'étude des trois œuvres permet de réfléchir sur ce que Hans Robert Jauss¹⁴ appelle « horizon d'attente ». L'horizon d'attente est le contexte dans lequel l'œuvre est appréhendée par son public, par le biais de multiples signaux, eux-mêmes organisés en un processus, un schéma déterminé par l'expérience des textes antérieurs. L'œuvre met en scène un certain nombre d'indices que le lecteur va reconnaître, décrypter et même anticiper au fil de sa progression dans le texte mais aussi dans son expérience propre. Mais les œuvres jouent plus ou moins avec cet horizon, que ce soit dans le cadre du genre, de la forme ou du style, après que celui-ci a été posé par le créateur. Notre étude veut montrer que l'écart est beaucoup plus important chez Courbet que chez Marivaux ou Zola. La pièce de Marivaux opère un écart minimal entre les attentes de son public (la bourgeoisie des Lumières) et le réformisme humaniste et vertueux qu'elle propose. Le roman de Zola, malgré le naturalisme de son écriture (ou plutôt à cause de ce dernier) est un peu plus ambigu. Il joue sur deux horizons : celui du monde ouvrier (dans la mesure où ce dernier a lu le texte) qui s'identifie en partie à cette vision misérabiliste, et celui de la bourgeoisie, confortée dans ses représentations de la classe ouvrière. C'est Courbet qui crée « l'écart esthétique », que Jauss définit comme la "distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle", le plus authentique, provoquant chez son premier public étonnement et perplexité, parfois même rejet total, mais qui, pour la postérité, les publics ultérieurs, deviendra une évidence esthétique.

Si *l'Ile des esclaves* ou *l'Assommoir* restent de grandes œuvres, leur utilitaire historique est peut-être plus épuisé que celui de *l'Enterrement à Ornans* : ces œuvres se réfèrent à une émotion qui a disparu comme émotion¹⁵, mais qui a été préservée comme œuvre, à un exotisme rendu caduc par les principes mêmes de son usage, alors que les figures de Courbet émeuvent encore, précisément parce que la présence du peuple ne répond à aucune autre volonté que celle qui consiste à vouloir le montrer.

(*) Professeur agrégé, directeur du Département d'Etudes Musicales de Lille III

Notes

¹ Champfleury, Lettre à George Sand, septembre 1855, in Champfleury, *le Réalisme*, Michel Levy, 1857.

² Le tableau peut être vu sur Internet :

<http://www.ac-versailles.fr/etabliss/clg-guimoc-gennevilliers/histart4/courbet.htm>

³ Jean Touchard, *Histoire des idées politiques*, 1- *Des origines au XVIII^{ème} siècle*, Presses universitaires de France, 1969

⁴ Ainsi le roman de Marivaux, *Le paysan parvenu* (1734), pose-t-il, sous une forme romanesque cette fois, les problèmes abordés dans la pièce de théâtre, avec une acuité plus sensible. Cependant, le même discours se retrouve : la noblesse est conférée à des gens qui n'en sont pas dignes (par leur manque de vertu), et propose comme morale de vie l'humilité et la tolérance.

⁵ Est-on si loin du roman de Hugo, *Les Misérables*, dans lequel une description réaliste des conditions misérables de la vie des ouvriers, des femmes et des enfants n'aboutit à aucune solution si ce n'est le travail, la charité, les bonnes mœurs et l'éducation?

⁶ "Cependant la fortune des Saccard semblait à son apogée. Elle brûlait en plein Paris comme un feu de joie colossal. C'était l'heure où la curée ardente emplait un coin de forêt de l'aboiement des chiens, du claquement des fouets, du flamboiement des torches. Les appétits lâchés se contentaient enfin, dans l'impudence du triomphe, au bruit des quartiers écroulés et des fortunes bâties en six mois. La ville n'était plus qu'une grande débauche de millions et de femmes. Le vice, venu de haut, coulait dans les ruisseaux, s'étalait dans les bassins, remontait dans les jets d'eau des jardins, pour retomber sur les toits, en pluie fine et pénétrante. Et il semblait la nuit, lorsqu'on passait les ponts, que la Seine charriât, au milieu de la ville endormie, les ordures de la cité, miettes tombées de la table, noeuds de dentelle laissés sur les divans, chevelures oubliées dans les fiacres, billets de banque glissés des corsages, tout ce que la brutalité du désir et le contentement immédiat de l'instinct jettent à la rue après l'avoir brisé et souillé. Alors, dans

le sommeil fiévreux de Paris, et mieux encore que dans sa quête haletante du grand jour, on sentait le détraquement cérébral, le cauchemar doré et voluptueux d'une ville folle de son or et de sa chair. Jusqu'à minuit les violons chantaient ; puis les fenêtres s'éteignaient, et les ombres descendaient sur la ville. C'était comme une alcôve colossale où l'on aurait soufflé la dernière bougie, éteint la dernière pudeur. Il n'y avait plus, au fond des ténèbres, qu'un grand râle d'amour furieux et las ; tandis que les Tuileries, au bord de l'eau, allongeaient leurs bras dans le noir, comme pour une embrassade énorme."

⁷ Jean-Luc MAYAUD, *Courbet, l'Enterrement à Ornans : un tombeau pour la République*, Paris, La Boutique de l'histoire éditions, 1999, 183p.

⁸ Réalisé entre 1849 et 1850, *Un Enterrement à Ornans* marque la véritable entrée de Courbet sur la scène artistique, entrée qui fera date et référence. Courbet lui-même a dit du tableau qu'il fut « son début et son exposé de principe »

⁹ Champfleury, Lettre à George Sand, septembre 1855, in Champfleury, *le Réalisme*, Michel Levy, 1857.

¹⁰ C'est un peu l'idée que Baudelaire, qui soutient un temps Courbet, a défendu dans le salon de 1846 en parlant de l'Héroïsme de la vie moderne ("L'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse. Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottines vernies").

¹¹ "La grande peinture en effet était, à l'époque, la peinture d'histoire, c'est-à-dire toute peinture de grand style ayant pour thème aussi bien des épisodes de la mythologie que de l'histoire proprement dite et pour protagonistes des dieux et des héros plus encore que des rois, le sujet fixant à lui seul l'importance et la valeur de l'œuvre. Loin derrière la peinture d'histoire suivaient la nature morte et le paysage, genres mineurs, car tout tableau digne de ce nom devait comporter des personnages, entre les deux, la peinture de genre, consacrée souvent à la vie quotidienne à laquelle on a voulu rattacher l'Enterrement, mais composée d'œuvres de petites dimensions. Le titre complet de la toile de Courbet est : Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans. Il n'est pas inutile de le signaler puisqu'il indique en toute clarté l'intention véritable de l'artiste : montrer enfin l'homme quelconque dans sa situation concrète. Tordre le cou à l'idéalisation. Et élever cet homme quelconque par la monumentalité même de la composition à la dignité de personnage historique. Néanmoins avec l'Enterrement à Ornans, Courbet prétend s'inscrire dans le genre de la peinture d'histoire et il reprend en exposant le tableau en 1867 le titre qui lui avait été refusé par le salon de 1850 : Tableau de figures humaines ; historique d'un enterrement à Ornans. Courbet affirme en effet : *L'art historique est par essence contemporain*". (JL Ferrier)

¹² Jean-Louis Ferrier, *Courbet : Un enterrement à Ornans, anatomie d'un chef-d'œuvre*, bibliothèque Médiations, Denoël Gonthier, 1980

¹³ *Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricœur* - Première partie - Propos recueillis par Jean-Marie Brohm et Magali Uhl (20 septembre 1996, à Paris)

¹⁴ Hans Robert JAUSS: *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, 1978.

¹⁵ *Arts, langage et herméneutique esthétique. Entretien avec Paul Ricœur* - Première partie - Propos recueillis par Jean-Marie Brohm et Magali Uhl (20 septembre 1996, à Paris)

Volskton et forme sonate : un échec du discours organique dans la 4^e Symphonie de Mahler

ANALYSE MUSICALE / MUSIQUE POPULAIRE / CRITIQUE / EVALUATION / ECRITURE / FORME

I. LES DEBOIRES DE LA SYMPHONIE MAHLERIENNE SOUMISE AU DISCOURS ORGANIQUE

En choisissant une œuvre particulière dans le cadre du thème proposé, notre intention est moins de contribuer à la connaissance toujours plus aboutie de l'œuvre elle-même plutôt que de saisir l'opportunité qu'elle offre de mettre en valeur les mécanismes, les convergences et les incompatibilités qui sévissent au sein de cette relation parfois forcée entre musique savante et musique populaire. Le 1^{er} mouvement de la 4^e Symphonie de Mahler est riche en exemples utiles à l'illustration des problématiques récurrentes de ce thème. Il présente un éventail de cas de figure suffisamment large pour embrasser l'ensemble des comportements des artistes musiciens à l'égard de ce mariage « de raison », tout en ne cachant point les impasses aussi bien « matérielles » qu'« idéologiques » d'un tel projet musical. Il y a chez Mahler une obsession bien connue d'introduire le monde de la Nature, dans ce qu'il a de plus total. L'élément populaire étant dans son esprit intimement lié à l'expression de ce monde, il n'est guère surprenant d'entendre chez Mahler le *Volskton* (caractère musical populaire) assumer l'expression du *Naturlaut* (écho de la Nature). La question est bien connue et débattue avec précision dans la bibliographie sérieuse du compositeur. Nous rappellerons simplement ces quelques mots de Bruno Walter qui montrent bien combien un élément populaire, en l'occurrence les textes du *Knaben Wunderhorn*, véhicule un ensemble de concepts, clichés et objets, dont le vrac ne reprend que l'hétérogénéité généreuse du monde de la Nature :

*"Lorsqu'il [Mahler] lut enfin le Knaben Wunderhorn, Mahler dut avoir l'impression de se retrouver chez lui. Tout ce qui l'émouvait y figure : la nature, la piété, le désir, l'amour, la séparation, la nuit, la mort, le monde des esprits, les contes de l'ansquenets, la joie de la jeunesse, les espiègleries de l'enfance, les caprices humoristiques en jaillissent comme ils jaillissent de ses mélodies."*¹

Nous ne nous attarderons pas sur les faits bien connus de la genèse de cette 4^e Symphonie, de sa relation avec la précédente, de sa thématique liée à l'enfance : nous allons par contre nous appesantir sur quelques aspects de la partition. Notre effort sera de montrer en quoi la nature populaire du matériau thématique est à la fois l'expression d'une honnêteté et d'une supercherie en matière de création musicale. Nous poursuivrons par une mise en valeur des nombreuses incompatibilités qui surgissent lorsque Mahler tente d'insérer ce matériau musical fortement typé dans le flux organique d'un discours musical dont la syntaxe, produit de réflexions et d'expérimentations savantes sur plusieurs générations, finit par révéler une certaine impuissance à respecter l'identité populaire du matériau thématique. Notre analyse sera donc partielle et partielle, partielle car nous ne couvrirons qu'un aspect du discours musical étudié, mais surtout partielle, car il nous semble difficile d'éviter un regard critique sur le projet de composition de Mahler, tant les incompatibilités non résolues trahissent autant le versant populaire que le savant. On nous répliquera fort à propos que ce type d'échec est présent dans la personnalité mahlérienne même, et d'aucuns s'extasient légitimement devant l'œuvre de l'inachevé et de la frustration du maître. Nous ne pouvons cependant guère nous départir d'une impression d'absolution expéditive à l'égard d'un compositeur qui s'inscrit résolument dans la filiation d'une tradition de la symphonie germanique, dont les représentants les plus sérieux (Beethoven, Brahms, Bruckner...) ont montré que leur approche du discours musical, tenu par des lois d'équilibre, de proportion, de discursivité, aussi strictes qu'incontournables pour leur universalité, laissait une grande place à l'initiative personnelle malgré tout. Mahler n'aura jamais manqué de cette initiative-là, il trébuchera en revanche trop souvent sur la difficulté d'élaborer un discours musical selon des lois organiques, qui veulent que le détail soit toujours au service

de l'ensemble dans une vision très goethéenne de la perfection de l'art. Est-ce l'excès d'affect, l'expression de l'émotion avant celle de la musique même, qui sature le jugement critique de Mahler, au point qu'il ne puisse plus entrevoir l'ensemble de son œuvre en construction ? Est-ce plus prosaïquement une réelle incapacité mahlérienne à saisir les lois organiques d'un discours musical, un défaut malheureusement majeur pour un compositeur ? Questions bien partisans qui rebondissent cependant à la lecture de ces dix symphonies, fondées sur autant de tentatives à construire désespérément un discours. Chaque symphonie propose une solution, souvent importée hors des sphères du discours musical. Il ne s'agit pas tant des prétextes reprenant la démarche des poèmes symphoniques. Ce ne sont pas les « histoires contextuelles » de certaines symphonies mahlériennes qui posent problème. D'elles-mêmes, ces œuvres prouvent combien Mahler jette un regard lucide sur l'impact surfait que l'on attribue à tort au « poème » par rapport au « symphonique »². Obstinément, Mahler semble en quête de ce discours musical organique qui lui échappe sous l'impulsion de son émotivité décadente. On se perd devant ces tentatives laborieusement établies, se rattachant chaque fois à une nouvelle cordée, espérant qu'elle sera capable de conduire le projet musical à son terme. De la forme sonate scrupuleusement respectée mais souvent sabotée par un matériau thématique incapable de nourrir les oppositions motiviques comme leur développement (le 1^{er} mouvement de la 6^e Symphonie) à la forme lâche qui ne va pas au-delà de quelques variations de caractère (1^{er} mouvement de la 1^{ère} Symphonie), en passant par ses mises en scène spectaculaires de chocs entre séquences musicales opposées (le 1^{er} mouvement de la 7^e Symphonie, la redite du 1^{er} mouvement dans le 2nd mouvement de la 5^e Symphonie) pour aboutir à un abandon de l'autorité formelle de la musique au profit de la structure littéraire d'un poème (la *Schlussszene* de la 8^e Symphonie), voici quelques-unes des tentatives mahlériennes, vaines au regard de la tradition symphonique germanique. Les qualités du compositeur sont ailleurs, elles sont amplement suffisantes pour justifier ses mérites et sa renommée et pour tolérer une critique de son habileté relative à construire un discours musical.

Il nous a semblé nécessaire de dresser cet arrière-plan polémique avant d'aborder notre analyse, car la question de la cohabitation entre esthétiques populaire et savante subit de plein fouet cette difficulté de construction organique du discours musical. Nous verrons que la présence du matériau populaire est sensée répondre à une stratégie musicale mue par des rouages savants qui se bloqueront, à la fois par incompatibilité de nature, mais aussi par une méconnaissance de leur fonctionnement, méconnaissance inconsciente ou pleinement assumée par Mahler, peu importe. On pourra regretter la faiblesse technique du compositeur ou s'extasier devant cette obstination tragique qui fait de Mahler le Sisyphe d'un créateur reprenant sans cesse l'objectif de la perfection organique toujours inaccessible. Adeptes ou détracteurs s'empareront à loisir de notre problématique, nous souhaitons surtout la maintenir à un degré d'objectivité, dépourvu d'esprit partisan, position qu'elle peut occuper légitimement.

Les difficultés structurelles et organiques du discours mahlérien sont à nos yeux un fait réel, surtout lorsque nous les plaçons dans la perspective de la tradition symphonique germanique. Dans la mesure où Mahler n'a jamais réellement manifesté sa volonté de tourner le dos à cette tradition, nous pouvons lui appliquer certains modèles pour mesurer le véritable degré de filiation qui existe entre lui et ses prédécesseurs. A sa décharge, il faut reconnaître que cette « tradition » s'est bien plus distinguée par le détournement de ses propres valeurs. Si le modèle de la forme sonate dans son acception la plus large s'est imposé comme l'ordonnateur organique du discours musical, il fut contourné dès son établissement normatif. Il suffit de voir les compositeurs s'ingénier à encourir le risque d'un déplacement du point culminant de la structure en arche. Conventionnellement placé à la fin du développement, marquant ainsi le sommet d'un travail de mutation, avant le retour à la « normalité », le point culminant fut souvent repoussé plus tard, alors que la réexposition était bien engagée. Du finale de la 41^e Symphonie à Mozart jusqu'au 1^{er} mouvement de la 2^e Symphonie de Brahms, les cas abondent où la « sécurité » normative d'un plan tel que celui-ci est mise en danger, sans doute pour les besoins d'un renouveau d'un discours musical toujours inquiété par la routine. Brahms se pose d'autre part comme un modèle encombrant. Sa maîtrise formelle l'a autorisé à proposer des œuvres combinant plusieurs structures préétablies, le finale de sa 4^e symphonie n'étant qu'un exemple parmi d'autres, alliant au défilé ouvert de variations sur un thème donné l'ordre d'une forme sonate. Il y a là de quoi impressionner les générations suivantes et Schoenberg n'est pas le seul à manifester son admiration pour Brahms sur ce point.

II. LE VOLKSTON, FONDEMENT DU MATERIAU THEMATIQUE

Afin de mieux mesurer ces difficultés mahlériennes, il nous a semblé utile d'emprunter les outils de l'analyse musicale phénoménologique, non pas tant ceux décrits par Ernest Ansermet, que ceux élaborés par Sergiù Celibidache³. En montrant que l'ensemble des éléments constitutifs du discours musical entretenaient des relations entre eux, source de rapports potentiels de croissance ou de détente, ce que la terminologie décrit comme extraversion ou introversion, le chef roumain a proposé une méthode qui permettait de cerner le processus organique sous-jacent dans le répertoire symphonique germanique. A partir d'une exigence d'unité goethéenne, où le détail participe au tout, où l'unité est le but suprême, où la

conduite en arche de l'œuvre se fonde sur une phase globale d'extraversion, culminant à un point culminant au terme de son propre potentiel d'expansion, pour retrouver son point de départ par une phase d'introversion, cette proposition d'analyse phénoménologique a le mérite d'argumenter *a posteriori* les choix des compositeurs en matière de création, surtout en révélant les conditionnements qui s'imposent à leur sensibilité musicale. Ce n'est pas sans un certain trouble que l'on se trouve, par cette méthode, en mesure de critiquer les options retenues par les compositeurs, critique qui ne se fonde en rien sur une impression subjective, mais plus sur des données très concrètes, puisque la phénoménologie musicale ne cerne que la syntaxe musicale.

Dans la mesure où notre étude se concentre sur les problèmes de syntaxe mahlérienne, il est bon de se pencher en premier lieu sur le vocabulaire en action et de montrer en quoi le matériau motivique et thématique retenu ici par Mahler répond aux exigences présumées de *Volskston*⁴.

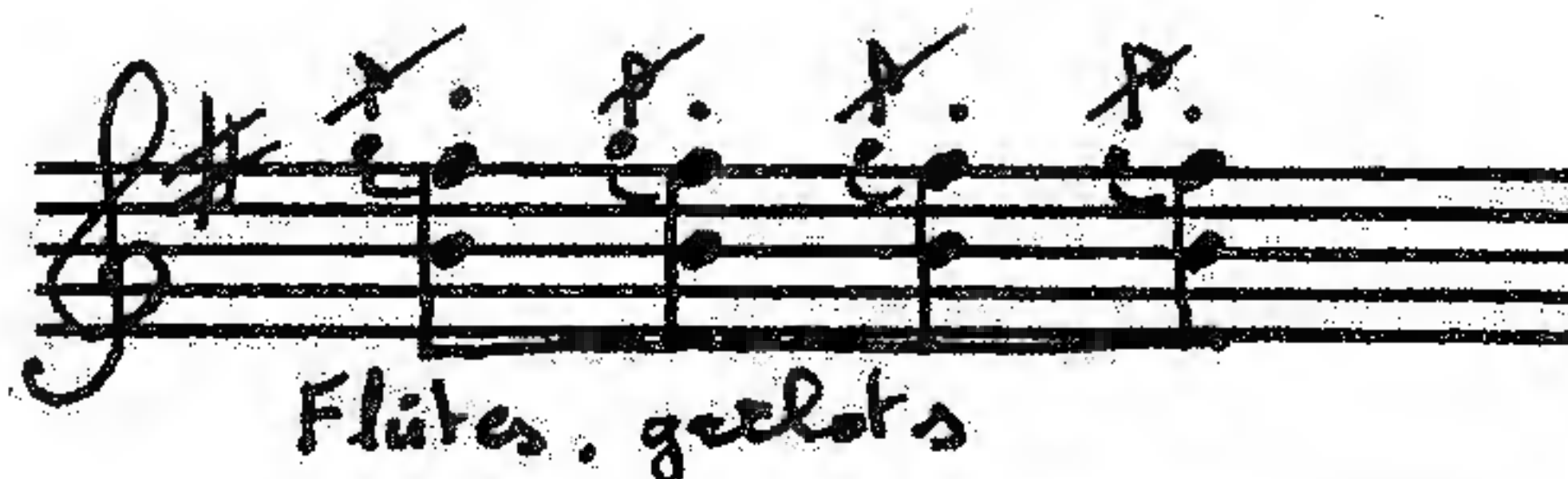
Il est aisé de déduire du corpus thématique de ce mouvement, combien Mahler possède une compréhension élevée du *Volskston*. Ce corpus présente un large éventail des divers cas de figure constitutifs de cette esthétique. Le compositeur ne se limite pas au seul champ allant d'une citation authentique de mélodie populaire à une habile contrefaçon. Il y insère également des supercheries, dont l'analyse ne dégage rien de bien pertinent au regard du populaire ; c'est la présence de caractéristiques dignes des clichés les plus éculés qui leur confère une qualité populaire que toute appréhension objective devrait pourtant leur refuser. Si Mahler obtient le *Volskston* par un procédé aussi peu légitime, c'est qu'il a pleine conscience de la nature hybride des caractéristiques du populaire, en particulier celles qui sont en réalité un produit savant, récupéré, assimilé par le populaire, et restitué avec un label d'authenticité abusif.

Déjà Goethe relevait en son temps cet étonnant détournement, sans pour autant en rejeter l'existence, ni en nier l'intérêt. En 1806, à propos de la publication du *Knaben Wunderhorn* par Arnim et Brentano, il écrivait :

*"Depuis de nombreuses années déjà, nous avons coutume d'appeler chants populaires ce genre de poèmes, bien qu'ils ne soient pas composés par le peuple, ni pour le peuple, mais tout simplement parce qu'il y a en eux quelque chose de tellement vigoureux et valeureux que le noyau et la souche du peuple les recueille, les garde, les assimile et parfois les reproduit. De tels poèmes constituent une poésie véritable, au sens le plus fort du terme ; ils possèdent un charme incroyable, même pour nous qui nous situons à un niveau de culture plus élevé [...]"*⁵

Si le matériau thématique de ce mouvement riche de ces huit thèmes, un excès qui n'est pas sans danger pour la tenue d'une forme sonate, couvre un vaste champ de cas de *Volskston*, ce sont d'abord dans les figures secondaires et les effets décoratifs que nous trouverons les clichés les plus artificiellement qualifiés de populaire.

Dès le début du mouvement, la succession régulière des quintes à vide précédées de leur petite note brève aux flûtes (ex.1) libère un *Volskston* dont le moins que nous puissions dire est qu'il n'a pas de réalité populaire propre. Il s'agit bien plutôt d'une lecture par la négation qui nous pousse à lui reconnaître une telle qualité. L'archaïsme latent de la quinte à vide, de la répétition obstinée sans finalité autre que sa propre redondance quasiment dévertébrée, relève plus d'un effet d'écriture qui vise le *Volskston* en ne faisant que du non-savant. La pauvreté de l'idée musicale recherchée avec soin semble se fonder sur un paternalisme esthétique, prétendant que la nature première du *Volskston* tient du misérabilisme musical. Mahler joue avec beaucoup de ruse avec l'inconscient musical de son auditoire, en sollicitant par des images sonores son ethnocentrisme social au regard des couches populaires. En deux mots, la musique du peuple est aussi pauvre que sa situation sociale.



Exemple 1 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, mesure 1

Il n'est pas question d'interroger le militantisme d'un Mahler. Qu'il soit paternaliste ou militant de la cause populaire est un débat qui ne relève plus de l'analyse musicale. Il nous suffit d'évoquer la palette large des « comportements » mahlériens par rapport au *Volskston*.

L'opposé de notre premier exemple est présent simultanément. L'emploi des grelots ponctuant ces mêmes quintes à vide est une manifestation qui culmine au réalisme musical et apporte par-dessus un cas de *Volskston* artificiel une image sonore dont l'authenticité populaire est scrupuleuse⁶. Il y a une démarche emblématique de la part de Mahler qui veut présenter dès le début du morceau l'ampleur du champ de

manifestations du *Volskton*, en présentant simultanément les deux extrêmes marquant cet espace esthétique.

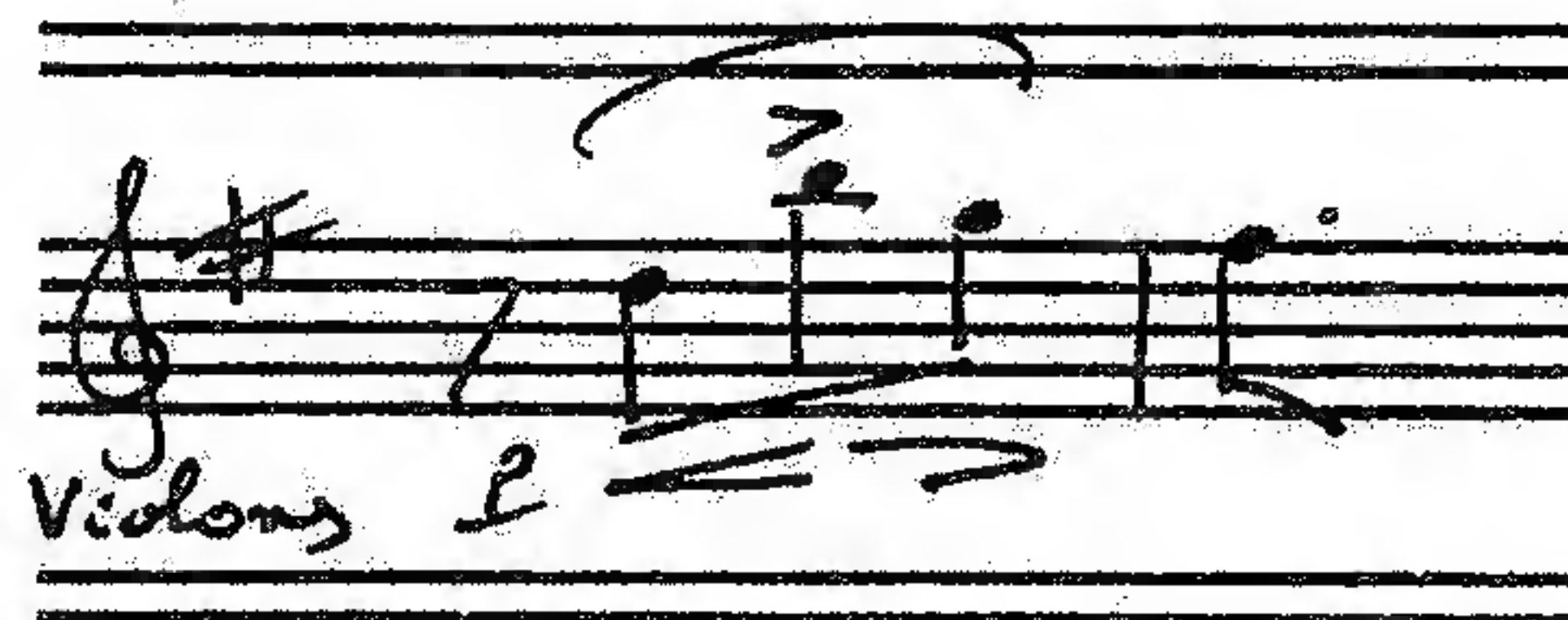
Les archaïsmes qui tiennent lieu de populaire par ce jeu de misérabilisme musical se lisent également dans des effets d'orchestration convenus. L'abus du hautbois dès qu'une touche pastorale est souhaitée, l'emploi presque systématique de la clarinette dans son registre aigu à l'image de la Schalmei du berger sont sans doute autant de clichés éculés, mais d'une efficacité telle que le compositeur ne pouvait guère s'en passer. L'habileté de Mahler se lit également dans le détournement d'une figure ornementale comme la broderie. En dépit d'une acception plutôt savante de cette figure musicale, due à son passé baroque, elle est ici employée comme la transcription d'effets vocaux soulignant l'allure d'une conduite mélodique. Il va de soi qu'une exécution trop rigoureuse de cette ornementation trahit l'idée première, relevant surtout de l'approximation assumée de l'improvisation (ex.2).



Exemple 2 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, chiffre 4, mesure 6

Dernier archaïsme intéressant à noter est l'emploi fréquent de la répétition d'une même note dans la mélodique de *Volskton*. Si cette scansion s'inspire directement de la prosodie rudimentaire des comptines, elle découle surtout de ce misérabilisme musical, pris pour une manifestation du populaire. Passons sur les images de jovialité bedonnante à la Gargantua qu'elle véhicule.

Conjointement à ces effets, se trouve un attirail d'effets musicaux moins rudimentaires mais tout aussi typés. Ils ne subissent plus cette lecture misérabiliste, car ils relèvent de codes musicaux populaires. Loin du bruitage des grelots, ils sont d'authentiques signes tirés de l'expression musicale populaire. Les figures d'appel de type jodel y renvoient sans ambiguïté. Même si Mahler propose une utilisation variée de ce modèle, de la simple anacrouse (ex.3) à la citation presque scrupuleuse (ex.4), chaque cas se rattache à un référent populaire indiscutable⁷. La variété d'emploi que s'octroie Mahler lui permet d'imposer le *Volskton* par des moyens prioritaires, comme la mélodie principale, ou secondaires, comme une ambiance populaire globale obtenue grâce à une couleur de fond truffée d'éléments ponctuels caractérisés.



Exemple 3 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, chiffre 1, mesure 8



Exemple 4 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, chiffre 7

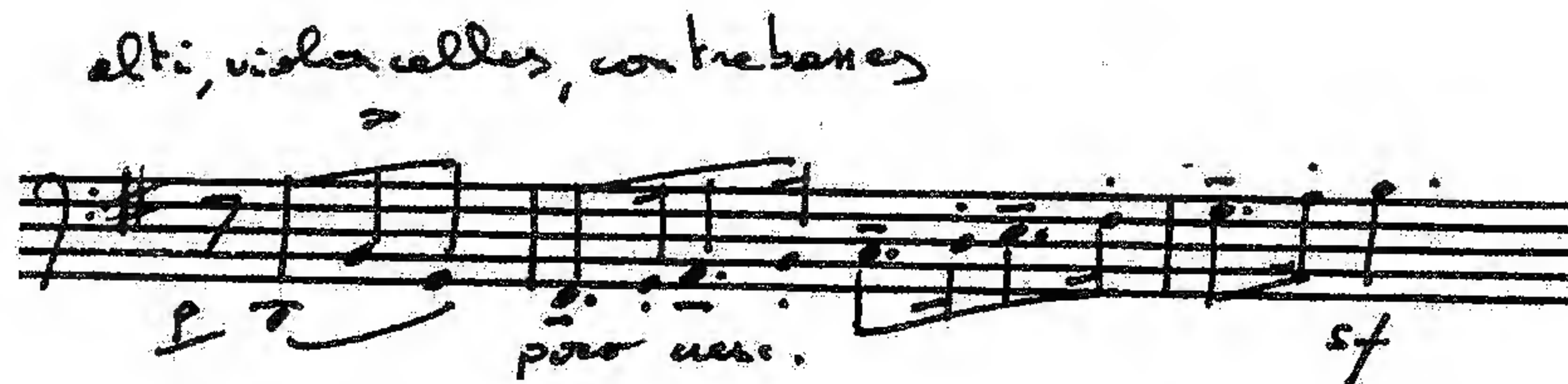
Plus inattendues, mais non moins convaincantes, les pratiques d'exécution musicale du populaire sont sollicitées avec beaucoup d'efficacité. Le rubato exigé pour bon nombre d'anacrouses renvoie à un style d'exécution très viennois dans son acception de cliché musical, comme à la mesure 3. La trivialité qui lui est attenante renvoie l'auditoire à des pratiques musicales de classes sociales populaires : une fois de plus le misérabilisme musical apporte son lot de codes. Ce sont cependant les huit thèmes qui endosseront l'essentiel de la tâche de restituer le *Volskton*.

Les deux premiers thèmes s'enchaînant immédiatement l'un à l'autre, il peut sembler excessif de les distinguer. Leurs natures respectives nous poussent à les distinguer, car Mahler ne leur réserve pas un sort égal ultérieurement, que ce soit dans la suite de l'exposition, le développement ou la réexposition. De plus, leur distinction s'impose car il n'y a pas d'unité motivique qui les unisse. Certes, il y a une discursivité incontestable qui donne l'impression soutenue d'une logique dans la progression, fondée surtout sur l'opposition. Le Thème 1 (ex.5) confié aux premiers violons provoque une réponse aux cordes

graves du Thème 2 (ex.6) et le motif du cor (ex.7) archaïque dans sa répétition de type *Volkston* donne la réplique au Thème 1.



Exemple 5 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, mesure 3



Exemple 6 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, mesure 7



Exemple 7 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, mesure 9

Les qualités de *Volkston* de ces deux thèmes sont remarquables par leur artificialité. Si nous écartons le passage du cor au sein du Thème 2, la matière mélodique repose sur des éléments très savants. Des tournures italianisantes caractérisent le Thème 1 : le gruppetto, les appoggiatures au demi-ton sur les notes structurelles ont un côté opéra italien à la Rossini. Le Thème 2 déroule des séquences du plus pur Kontrapunkt scholastique. Certes, le tout semble subir une lecture triviale, car la noblesse du ton savant est absente ici. Il y aurait ici plutôt des éléments savants récupérés et intégrés par le populaire au sein de son identité musicale. Que d'aucuns y voient un trait d'humour dans ce détournement n'est pas anodin. Reproduisant une démarche dont l'analyse va encore décrire l'ampleur, démarche qui veut que Mahler confronte éléments authentiques et supercheries de type *Volkston*, notre compositeur propose un Thème 3 à l'esthétique populaire incontestable (ex.8). Très proche du répertoire populaire, au point d'être une citation presque scrupuleuse⁸, la structure en sonnerie de fanfare de ce thème se présente comme une première péroration dont l'authenticité répond avec naturel, sans esprit de contradiction apparent, aux thèmes précédents au naturel populaire moins spontané.



Exemple 8 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, chiffre 2

Les deux thèmes suivants, respectivement 4 et 5, se distinguent dans la mesure où ils s'articulent en une structure tripartite 4-5-4 de forme lied (ex.9) Ils prennent en charge un aspect plus germanique du *Volkston*, plus proche de la ballade élégiaque. La levée en sixte vers la tierce de la tonique, la répétition scandée toujours inspirée de la prosodie, l'étagement de la broderie et de l'appoggiature de cadence, offrent les caractéristiques d'un Volkslied savant, auquel les Lieder de Schubert et de Schumann surtout nous ont habitués. Le Thème 5 détourne le *Volkston* jusqu'à un point de rupture que Mahler ne franchit pas. Un effet de dramatisation typique de ce compositeur, passant par une répétition obstinée sur une harmonie dissonante, en quête de résolution (ex.10) marque le retour du Thème 4. Rien ici n'est typique du *Volkston*, car cela relève plutôt du langage savant du compositeur. Cette concession est justifiée d'un point de vue organique : la structure de la forme lied ne gagne en unité que dans la mesure où la partie centrale, non seulement se distingue suffisamment de la première, afin de susciter une opposition source d'extraversion motrice de la phase d'arsis, mais aussi aboutisse au point culminant, par développement et

modulation tonale, de sorte que le retour de la première section marque la phase d'introversion courant vers sa conclusion, déterminée relativement au début. Ce passage hors du *Volskton*, très limité dans le temps, ne peut dévier l'ensemble du discours de l'ambiance générale, ne serait-ce que par la nature populaire appuyée du Thème 4, affirmée lors de sa reprise (ch.3, mes.15).



Exemple 9 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, chiffre 3



Exemple 10 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, chiffre 3, mesure 10

Le Thème 6 poursuit ce chapelet thématique de l'exposition en privilégiant l'option de la scansion prosodique pour gagner en *Volskton* (ex.11). Il y a entre ce thème et le cor du Thème 2 (ex. 7) une inspiration commune. Mais là où l'extrait du Thème 2 semblait être directement issu d'un chant populaire, le Thème 6 joue plus l'allure que la citation directe. Loin du misérabilisme musical, la répétition de notes met en valeur le travail mélodique savant : formules transposées, imitation d'effets de glotte par ces gruppettos de notes de passage. Les éléments peuvent être reliés au simplisme du populaire, leur maniement trahit le savoir-faire d'un spécialiste.



Exemple 11 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, chiffre 4

L'exposition s'achève par un Thème 7 dont la fonction se compare à celle d'une coda (ex.4). Malgré cela, Mahler n'opte pas pour la prudence et le bon sens qui voudraient que la coda soit dépourvue de matière nouvelle, sa fonction introvertie n'étant possible que dans la mesure où l'inactivité qu'elle suscite entraîne la désinence conclusive de la structure globale. Il n'est que d'observer l'inefficacité de ce thème lors de la réexposition au chiffre 24, sa fonction conclusive étant insuffisante pour achever le mouvement, Mahler s'obligeant à produire une coda supplémentaire, afin d'obtenir une conclusion incontestable. Ce Thème 7 reprend des mécanismes de restitution du *Volskton* déjà connus, puisqu'ils étaient en action dans les Thèmes 4 et 5. L'anacrouse en jodel, les répétitions en écho assurent sans ambiguïté un effet de *Volskton* mais également de *Volskton*.

Il nous faut encore parler d'un 8^e Thème, dont l'apparition quasiment incongrue au sein du développement central soulève d'importants problèmes au sein de la structure organique (ch.10). Sa nature populaire est très marquée. Bien que de composition artificielle, elle reprend à son compte l'esprit et les caractéristiques du *Hirtengesang*, chant de berger caractérisé par cette prosodie musicale, distendant le discours musical en carrures dont les finales sont étirées, tels des points d'orgue hors de toute mesure stricte (ex.12). L'ambitus global de ce thème le rend incompatible avec le registre de la voix humaine, mais ses éléments constitutifs possèdent toutes les qualités de ces chants rustiques, arhythmiques, librement exécutés, au point de paraître improvisés.



Exemple 12 - Mahler, 4^{ème} Symphonie, 1^{er} mouvement, chiffre 10, mesure 2

Une première récapitulation confirme l'étendue du champ des manifestations du *Volskton* que Mahler exploite avec virtuosité. Des thèmes authentiques ou presque comme les Thèmes 3 et 8, aux supercheries les plus tendancieuses comme l'italianisme trivial du Thème 1, en passant par les clichés germanisants du Thème 4 et les inspirations détournées du Thème 6, Mahler démontre sa capacité à dresser une vaste fresque du *Volskton*, plein de nuances. Comme souvent chez lui, ce n'est point la matière musicale qui fait défaut, mais plutôt son habileté à organiser cette matière en un discours organique, capable d'unifier ces détails en un tout. Là où la tradition symphonique germanique attend un discours cohérent par rapport à lui-même, là où tout doit répondre à une tenue organique, là où début et fin se retrouvent après l'exploitation du matériau musical, Mahler n'est pas en mesure de répondre autrement que par un discours lancé en avant, sans trop savoir comment aboutir. Souvent armé de la dramatisation émotionnelle du discours musical, Mahler tente de compenser ce manque d'intuition musicale par une mise en spectacle du discours, sur des ressorts malheureusement étrangers à la réelle nature musicale. Si ce spectaculaire possède une action incontestable sur l'auditoire, il ne peut suffire aux exigences d'un discours organique, qui ne se préoccupe de son impact sur son auditoire que lorsque ses conditions syntaxiques sont respectées.

III. L'EXPOSITION COMME FORME DE FORMES : UNE AUTONOMIE INCOMPATIBLE AVEC LA FORME SONATE

Mahler a de toute évidence choisi d'utiliser la forme sonate dans ce mouvement. De nombreuses maladresses syntaxiques empêchent la structure de s'organiser efficacement. Nous allons montrer comment méprises et mises en spectacle nuisent conjointement à la tenue de la structure. Nous tenterons également de mettre en évidence en quoi les caractéristiques de *Volskton* des huit thèmes ont pu diversement se révéler réfractaires à la construction d'un discours organique. Il va de soi que ces défauts par rapport à la tradition symphonique germanique pourront ne pas être perçus comme des critiques formulées à l'encontre de Mahler, mais plutôt comme la manifestation d'un renouveau des formules et des codes entrepris par le compositeur viennois. Il est vrai que le détournement de la norme devient un mécanisme omniprésent dans la création artistique de ce début du 20^e siècle, un détournement qui mérite pleinement son nom de décadence dans le sens nietzschéen du mot.

En abordant l'organisation de la structure retenue par Mahler pour sous-tendre le discours musical de ce mouvement, nous touchons de plein fouet l'un des écueils imparables de l'intégration du populaire dans le savant. Nous sommes en présence d'une forme sonate, certes élaborée, mais seulement dans le sens d'une extrapolation par rapport au modèle conventionnel. Le principe d'articulation tri-partite entre exposition source d'éléments antinomiques porteurs de la future extraversion, développement réceptacle de l'activité d'épanouissement vers le point culminant et réexposition aplanissant les antinomies initiales, est respecté. Mais il ne suffit point d'une structure correctement établie « sur le papier », il faut que les éléments constitutifs en action soient en mesure d'initier l'ensemble du processus, dans une perspective organique dont la logique discursive ne doit pas en principe faillir.

Le choix d'une exposition ne comprenant pas moins de sept éléments thématiques est une base de discours ambitieuse. La tradition symphonique attend du compositeur qu'il exploite toutes les antinomies entre les thèmes et sachant, d'un point de vue phénoménologique, que cette exploitation source d'extraversion se fonde sur des oppositions bipolaires, nous imaginons aisément la vanité induite. Le développement deviendrait assurément une section hypertrophiée, d'ici à ce que chaque thème ait au moins mesuré son potentiel d'opposition à celui de chacun de ses six « opposants ».

Bien sûr, Mahler évite cette absurdité, mais au profit d'une sélection drastique, ne consacrant son travail de développement qu'aux seuls deux premiers thèmes. Avant de s'interroger sur la pertinence de ses thèmes dans leur potentiel d'opposition mutuelle, il nous faut nous interroger sur l'abandon des cinq autres thèmes de l'exposition. Le projet mahlérien se dévoile lorsque nous acceptons le principe de la forme de formes. En effet, son exposition propose à elle seule un discours musical dont l'intégrité, voire l'autonomie, est presque atteinte. A divers degrés de lecture de la partition, nous découvrons une structure enchâssée dans l'autre, l'ensemble créant un empilement de formes tripartites, chacune s'inspirant de la forme sonate ou de la forme lied. Ce projet de nature complexe justifie la présence des sept premiers thèmes au sein de l'exposition, légitimité qui ne couvre pas pourtant la structure globale du mouvement. La première de ces petites structures débute avec le couple Thème 1-Thème 2 à la mesure 4. Au chiffre 1, le couple est repris en subissant une technique de variation, mutation source d'extraversion qui conduit naturellement à la proposition du Thème 3 au chiffre 2. Cela nous donne une structure tri-partite discursive largement inspirée d'une forme sonate :

Th1-Th2 / Var.(Th1-Th2) / Th3.

Si l'ensemble reste très encadré par le ton principal de sol majeur, Mahler clôt habilement en glissant vers la structure suivante par une demi-cadence en sol, susceptible de servir de tremplin. Le chiffre 3 amorce la forme lied Th4 / Th5 / Th4. La convention du discours organique suggérerait à Mahler de disposer cette structure dans une tonalité suffisamment extravertie par rapport au ton principal, il choisit pour cela en

toute logique le ton de ré. Cependant, cette convention n'est qu'à moitié entendue. Cette opposition tonale dans l'exposition n'a de sens que si elle obtient une exploitation extravertie ultérieure dans le développement, ainsi qu'une reprise « harmonieuse » à la réexposition, les deux sections étant désormais dans le ton principal. Si Mahler répond à la dernière des conditions, il n'en est rien en ce qui concerne le développement, désintéressé des Thèmes 4 et 5. Il y a donc une mise en perspective conflictuelle dans l'exposition entre Thèmes 1 et 2, d'une part, et Thèmes 4 et 5, d'autre part, sans qu'elle ne soit jamais exploitée. De ce point de vue, il paraît difficile d'accepter leur nivellement dans la réexposition, alors que le « conflit » entre eux n'a pas été engagé puis résolu. Pourtant, Mahler a soigneusement veillé dans l'exposition à opposer les deux séquences thématiques par leurs caractéristiques musicales respectives. Chacune prend le contre-pied de l'autre, avec un degré de pertinence qui devait permettre ultérieurement un développement de qualité. Son absence est troublante et ne peut tirer une légitimité que du principe de l'inachevé, principe que certains réduiront à une échappatoire.

En fait, nous pouvons déjà constater que ces oppositions thématiques ne sont point établies d'un point de vue organique. Si le principe de différence se veut incontestable, il doit reposer sur l'ambivalence pour être en mesure d'assurer la qualité organique⁹. Il y a bien contraste entre les deux séquences thématiques, contraste qui élabore une fresque panoramique du populaire et de ses diverses manifestations, mais ce n'est pas un catalogue de faits qui garantit leur qualité organique.

La perspective mahlérienne reste très linéaire et inductive. La séquence des Thèmes 4 et 5 s'oppose à la précédente dans la temporalité linéaire, non dans sa transversalité. L'extraversion qui est suscitée ne repose que sur la collation des deux séquences et non sur un potentiel contradictoire identitaire, non soumis à la linéarité temporelle. Il y a contraste mais non ambivalence.

C'est à ce titre que l'épisode suivant au chiffre 4, comprenant le Thème 6 se présente comme la réponse en un troisième temps aux deux séquences antérieures. Ainsi, Mahler construit une nouvelle structure tri-partite, par-dessus celles déjà évoquée :

Th1-Th2-Var(Th1-Th2)-Th3 / Th4-Th5-Th4 / Th6

Un fait intéressant du point de vue de la logique organique est de limiter la matière thématique de cette troisième séquence au seul Thème 6. En ne nourrissant le passage que du seul travail sur le Thème 6, Mahler obtient une homogénéité de matière qui répond par contraste aux oppositions internes des séquences antérieures. Cette séquence se présente comme une résolution thématique, du moins au niveau de son mécanisme organique. Elle propose une cohérence interne dans une perspective d'introversion par rapport aux autres séquences. L'équilibre interne répond aux conflits antérieurs. Cela place cette troisième séquence dans une dimension d'aboutissement par rapport aux autres, et reprend, à un degré plus élevé, la relation identique qu'entretenait le Thème 3 aux deux premiers. Il y a plusieurs indices dans cette troisième séquence du Thème 6 qui renforcent cette impression : les rares citations du Thème 2 (ch.4, mes.9) pour souligner l'ensemble du chemin parcouru jusque là, la succession de cadences renforçant la tendance introvertie, appuyée par cette chute de dynamique et de tessiture (ch.5).

Lorsque Mahler relance son discours par une reprise de la première séquence en sacrifiant la présentation originelle des deux thèmes pour s'attarder immédiatement à leur variation (ch.6), une confusion structurelle apparaît. Tout semble induire l'auditeur à se croire dans le début du développement. La convention du genre l'a familiarisé avec un début de développement reposant sur diverses techniques de variations appliquées en premier au Thème 1. En amorçant cette séquence par la variation des deux premiers thèmes, la confusion est à son comble. En fait, Mahler se contente d'une récapitulation qui mènera à une autre séquence conclusive nourrie du Thème 7 au chiffre 7. Une nouvelle fois, un projet se voit trahi par une impossibilité à l'inscrire dans une réalité phénoménologique. Ce que Mahler voudrait imposer comme une séquence de récapitulation, répondant aux trois précédentes, se présente plus comme une amorce de développement. Or, aucun doute ne peut subsister. L'option envisagée par Mahler est bien celle de la récapitulation, de la réexposition même, le Thème 7 ayant des fonctions conclusives qui par ricochet rendent l'éventualité d'une amorce du développement improbable. D'un point de vue phénoménologique alimenté par la convention de la structure organique de la forme sonate, le choix d'une récapitulation-réexposition à ce stade du discours est très prématuré. La succession des six premiers thèmes reste trop ancrée dans le contraste linéaire, pour que nous puissions nous satisfaire d'une impasse sur une quelconque confrontation extravertie, susceptible d'autoriser une récapitulation « réconciliatrice ». Aucun de ces thèmes ne peut prétendre être le développement de son précédent. Sans doute sont-ils opposants entre eux, mais leur confrontation n'a pas encore eu lieu. D'ailleurs, elle ne se fera pas.

Il y a incontestablement un souci d'équilibre de la structure de l'exposition qui a prévalu dans l'esprit du compositeur. Le projet dans son abstraction dégage un intérêt indéniable, mais qui ne semble pas tenir compte des attentes de l'ensemble de la forme sonate. L'organisation tri-partite se retrouve à tous les niveaux : au sein des séquences, entre les trois premières séquences et désormais entre la première séquence, sa récapitulation et sa partie centrale composée des deuxième et troisième séquences. Nous avons déjà amplement évoqué les diverses difficultés qui encombrent une réalisation correcte d'un point de vue organique : de fait, l'organisation tri-partite devient de moins en moins pertinente, plus nous nous

situons au niveau des macro-structures. Le matériau thématique en dépit d'une caractérisation populaire riche, reste trop hétéroclite, pour être en mesure d'offrir une tenue organique globale.

IV. LE DEVELOPPEMENT MIS EN SPECTACLE : LA NEGATION DU DISCOURS ORGANIQUE

D'autres entraves vont surgir dans la suite du mouvement. En entrant dans la véritable partie de développement, nous butons contre d'autres obstacles au discours organique. Il faut reconnaître qu'il existe chez Mahler une propension à saboter particulièrement ces passages. Il s'agit de répondre à un besoin décadent de mise en spectacle du développement, surtout par l'échec. Depuis que Liszt avait osé manquer sciemment un développement de forme sonate dans le cas de sa *Faust Symphonie*¹⁰, un compositeur comme Mahler pouvait mettre en scène l'échec du discours musical pour mieux clamer un échec intérieur et personnel.

C'est sans doute un tel objectif qui domine les deux tentatives de développement, ou pour être plus exact les deux tentatives d'établir un point culminant par le développement, qui composent la partie médiane du mouvement. Reprenant à son compte la démarche conventionnelle du développement symphonique, Mahler présente deux phases de variation, de traitement et de défiguration du matériau thématique afin de libérer une accumulation d'extraversion susceptible de porter le discours vers son point culminant.

La première tentative est d'une lisibilité souvent ostentatoire chez Mahler (ch.8). Le travail de variation que subissent successivement les deux premiers thèmes conduit à une sorte d'« ascension » générale du discours musical pour ensuite se dégonfler comme une baudruche (ch.9, mes.4 et sq.). Nos propos sembleront en donner une description grossière, mais l'effet lui-même est d'une nature semblable. La mise en spectacle de cet effet, voulue par Mahler, réclame un contour aussi appuyé, la sémantique d'échec étant d'autant mieux rendue.

Ce premier objectif atteint, Mahler relance son développement par une seconde tentative au chiffre 11. Tout naturellement, cette nouvelle séquence possède des proportions plus grandes, l'effort d'extraversion par le développement devant fournir plus d'obstination pour réussir l'accession au point culminant.

Mais l'attrait de la mise en spectacle a poussé Mahler à insérer auparavant un nouveau thème, le huitième, et ce en rupture flagrante avec toutes les conventions (ch.10). L'apparition d'une nouvelle idée thématique dans le développement crée un déséquilibre dans la hiérarchie des thèmes. Certes, Mahler va l'intégrer dans sa deuxième tentative de développement, conjointement aux deux premiers thèmes. En cela, il reprend un projet de structure de forme sonate que Brahms avait déjà utilisé : les deux thèmes conventionnels de l'exposition étaient scrupuleusement choisis pour leur incapacité à assumer l'ensemble du discours musical sans l'appoint salutaire d'un troisième thème, dont l'entrée en jeu avait été retardée de sorte que le développement construit sur les deux seuls premiers thèmes était incapable d'atteindre le point culminant avant la réexposition¹¹.

L'apparition de ce Thème 8 après un échec de développement se pose quasiment en sauveur, entraînant au passage une mise en spectacle intéressante, où le développement savant, ayant manqué une première fois son point culminant, se voit offrir une « rédemption » par un thème particulièrement chargé de *Volkston*. La nouvelle séquence de développement ne résistera pas mieux, si ce n'est du moins plus longtemps, car Mahler la conduira une nouvelle fois vers un échec. Pour l'instant, les conditions semblent plutôt bien remplies. Le nouveau travail d'exploitation thématique sur les Thèmes 1, 2 et 8 se déroule avec beaucoup de savoir-faire et une étonnante sophistication. C'est alors, avec une maîtrise de la transformation thématique incontestable, que Mahler marque une étape dans son extraversion globale avec une proposition thématique, qui n'est qu'une présentation variée des Thèmes 1 et 2 combinés, au chiffre 13. Du point de vue des exigences d'un discours savant, ou tout simplement d'un point de vue phénoménologique, ce passage est tout à fait de mise. Il est une confirmation de l'extraversion déjà conduite, une halte pour mieux poursuivre et surtout l'occasion de montrer en quoi les éléments constitutifs mais antinomiques des deux premiers thèmes sont en mesure, après les mutations subies par le développement, d'annoncer des perspectives d'équilibre jusque là insoupçonnées.

C'est avec toujours le même bonheur que Mahler poursuit son développement (ch.11, mes.14 et sq.) vers ce qui s'annonce comme le point culminant au chiffre 16. Son obsession de l'échec va l'inciter à mettre une nouvelle fois en péril cette tentative. Deux défauts majeurs vont vicier le point culminant. Dans un premier temps, Mahler le place sur la fonction de dominante de Do et non de Sol, comme convenu. Puis il le brise en quelque sorte contre une harmonie autour de la quinte diminuée sol-do#(réb), symbolisant à la perfection cet échec au chiffre 17. Le point culminant était attendu sur ré, afin d'être en position extravertie de quinte supérieure, donc de dominante par rapport au ton principal. Cet intervalle de sol-do#(réb) dit à la fois l'absence du ré et le mauvais rapport d'extraversion à partir de la tonique, empêchant tout point culminant. Pourtant d'un point de vue thématique, les conditions étaient mieux réunies. Le Thème 8, déjà connu pour ses fonctions « salvatrices », ainsi que le Thème 3, aboutissement de la première séquence d'exposition, étaient sollicités à juste titre pour souligner les fonctions culminantes de ce point stratégique de la forme sonate¹².

V. LE DISCOURS SYMPHONIQUE MAHLERIEN : UNE MALADRESSE ?

Cette défaite du développement atteint son comble lorsque Mahler force l'amorce de la réexposition contre tout bon sens. L'interruption de la chute autour de cette quinte diminuée, pour reprendre au milieu du Thème 1, sans aucune relation cadentielle, harmonique ou thématique traduit tout le malaise musical, un effet assurément dramatique mais dont les conséquences phénoménologiques sont périlleuses (ch.18). Si Mahler avait renoncé initialement à tout discours musical aussi lointainement conventionnel qu'il soit, il aurait pu éventuellement se passer d'un point culminant. Or, cet objectif reste toujours en vigueur. Tous les efforts de Mahler visent le déplacement du point culminant par rapport à sa place usuelle, à l'image d'un Brahms. « Le droit à l'erreur » n'étant plus permis après tant de faux points culminants, l'authentique se devait ne plus avoir le moindre défaut. C'est sur ce point que Mahler échoue. A notre grand étonnement, il suffisait de peu pour rectifier ces errements, mais la réalité laisse planer quelque doute sur la réelle compréhension des exigences structurelles et organiques d'une forme sonate dans l'esprit de Mahler.

Le point culminant est enfin annoncé dans la réexposition à un moment bienvenu au chiffre 19 : exactement à l'apparition du Thème 3, présenté comme l'aboutissement d'une double succession du couple Thème 1 – Thème 2. Ces deux thèmes ayant été les éléments principaux du développement, il était légitime qu'ils soient les acteurs du véritable point culminant. Que Mahler appelle également à la rescousse le Thème 8 ne semble que plus naturel. Mais une fois de plus la bonne fonction harmonique fait défaut. Le point culminant se pose sur la tonique du ton principal, et non sur sa dominante, se privant ainsi de la force extravertie nécessaire à ce moment là. Ce n'est pas la demi-cadence qui achève le passage, qui peut sauver la mise, même si cette fois, par un effort de correction désespérée, Mahler prie son orchestre de l'interpréter de manière sauvage, « wild » (ch.20).

Le cas se complique lorsque la réexposition poursuit son chemin. Si la séquence des Thèmes 4 et 5 est bien revenue au ton principal, elle subit une variation de caractère très spectaculaire, notamment par une réorchestration plus tapageuse. Dans cet esprit, le Thème 6 connaît des variations thématiques et tonales très éloignées de son modèle (ch.21). La reprise de la variation du couple Thème 1- Thème 2 est soumise elle aussi à une dose supplémentaire de développement, à tel point que la séquence n'a guère de ressemblance avec le modèle d'origine (ch.21, mes.6 et sq.). Il est convenu que les mécanismes de développement cessent dans la réexposition¹³. Ce débordement reste assez inexplicable. L'effet à l'audition est assez désastreux, la réexposition passant soudainement pour un développement tardivement en action. Rappelons que Mahler avait écarté cinq thèmes de l'exposition dans son développement « officiel ». La variation qu'ils subissent désormais se présente comme le rattrapage d'un défaut, mais aussi comme une source d'extraversion supplémentaire, empêchant le discours d'arriver à un terme incontestable. Il faut une nouvelle mise en spectacle de la musique avec une reprise du Thème 7 encore plus décousue et une brillante coda, pour achever par la force ce qui ne pouvait aboutir impérieusement par la logique organique (ch.23, mes.9 et sq.). La présence de la mécanique du développement dans la réexposition pouvait passer pour un remords en regard de thèmes négligés dans le développement central, voire une crainte d'imposer une monotonie dans la répétition scrupuleuse de thèmes délaissés. Elle relance surtout un discours musical qui cherche plutôt sa conclusion.

Le *Volkston* ne reste pas indifférent en regard de ce projet et de ses vicissitudes. S'il est diversement prégnant dans les huit thèmes, leurs mutations subies par les techniques de développement ne conservent pas un même degré de *Volkston*. Parmi les techniques de développement les plus usitées par Mahler, nous trouvons des effets de polyphonie resserrée, sorte de combinaison rapprochée de thèmes éloignés jusque-là (ch.8 par exemple). Le *Volkston* bénéficie pleinement de cet effet d'addition, les qualités propres à chaque thème s'ajoutant les unes aux autres. Le travail plus habituel du développement consistant en une fragmentation du matériau thématique, une défiguration par transposition et réécriture, se montre moins respectueux du *Volkston* (ch.15 par exemple). Le développement, surtout dans sa seconde partie, bien que riche des thèmes 1, 2 et 8, traduit plus la complexité d'un langage savant que la naïveté du ton populaire. Dans le cas où ces deux mécanismes se combinent, le caractère originel de *Volkston* est estompé.

Le propos de Mahler dans ce mouvement fut sans doute de montrer comment le « populaire » pouvait servir de matériau à un discours musical, sans oublier qu'il pouvait même se présenter comme un renouveau, voire un « rédempteur » d'un discours savant. Si les mises en scène des points culminants avortés mettaient bien en valeur cette intention, il faut reconnaître que les faits dans l'ensemble du morceau se montrent moins convaincants. Le *Volkston* a des difficultés notoires à nourrir un discours organique chez Mahler. Ses caractéristiques semblent replier le thème sur lui-même, comme si leur pouvoir ne s'exerçait qu'à l'intérieur de cet espace, sans réelle projection vers les autres thèmes, qualité pourtant indispensable pour toute construction organique. Il est assez évident que les Thèmes 1 et 2, ainsi que le 6, possèdent des qualités organiques exploitables dans le cadre d'un développement. Mahler ne s'en est point privé. Pourtant, il s'agit des thèmes les plus artificiellement tirés vers le *Volkston*, dans la mesure où ils puisent plus dans les clichés que dans les traits intimes de celui-ci. Les Thèmes 4 et 5,

mieux typés, restent isolés, sollicités exceptionnellement : ils sont peut-être riches en *Volskton*, ils demeurent pauvres en exploitation musicale.

Cette exclusivité protégée du *Volskton* le plus manifeste laisse entendre une attitude mahlérienne qui mérite d'être étudiée dans d'autres œuvres. L'association du *Volskton* au concept d'innocence, lien récurrent dans l'imaginaire mahlérien, pourrait être la cause d'une « méfiance » vis-à-vis du discours savant organique, destructeur de la naïveté populaire. L'esthétique si particulière de Mahler pourrait alors se comparer à une déploration en musique de l'innocence menacée, son porte-parole, la musique populaire étant incompatible avec le langage organique savant.

* Chef d'orchestre, maître de conférences à l'Université de Toulouse Le Mirail

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor W., *Mahler : une physionomie musicale*, trad. de J.-L. Leleu et T. Leydenbach, Paris, éditions de Minuit, 1976, 267 p.
- ANGERER M., 'Ironisierung der KONVENTION UND humoristische Totalität : über die ersten Takte von Gustav Mahlers IV. Symphonie', *Vergleichender Musikwissenschaft, Franz Fördermeier zum 60. Geburtstag*, éd. par E.T.Hirschle, Tutzing, 1994, pp.561-582.
- CASTAGNE André, *Gustav Mahler et l'ironie dans la culture viennoise au tournant du siècle : actes du colloque [Gustav Mahler] de Montpellier 16 - 18 juillet 1996 / [ouvrage publ. par l'Association des Amis de l'Orchestre Philharmonique de Montpellier - Languedoc-Roussillon ... Actes réunis et éd. par André Castagné].* - [Castelnau-le-Lez], Climats, 2001, 312 p.
- CHAMOUARD Philippe, *Gustav Mahler tel qu'en lui-même*, Paris, Klincksiek, 1989, 241 p.
- DAHLHAUS Carl, *Musikalischer Realismus*, München, Piper, 1982, 166 p.
- FÜRBETH Oliver, *Ton und Struktur : das Problem der Harmonik bei Gustav Mahler*, (Europäische Hochschulschriften : Reihe 36, Musikwissenschaft ; Bd. 197), Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Wien, Lang, 1999, 208 p.
- GECK M., *Von Beethoven bis Mahler, die Musik des deutschen Idealismus*, Stuttgart, Weimar, 1993.
- SCHADENDORF Mirjam, *Humor als Formkonzept in der Musik Gustav Mahlers*, Stuttgart, Metzler, 1995, VI-296 p.
- SPONHEUER Bernd, *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts : Referate des Bonner Symposions 2000*, éd. par Bernd Sponheuer ..., Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Wien, Lang, 2001. - 268 p.
- STENGER Alfred, *Die Symphonien Gustav Mahlers : eine musikalische Ambivalenz*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1995, 356 p.
- WALTER Bruno, *Gustav Mahler*, préface de Pierre Boulez, Paris, Le Livre de Poche, 1979, 284 p.
- ZYCHOWICZ James L., *Mahler's fourth symphony*, (Studies in musical genesis and structure), Oxford, Oxford Univ. Press, 2000, XIII-191 p.
- Colloque International Gustav Mahler : 25., 26., 27. Janv. 1985*, [Association Gustav Mahler. Introd. Henry-Louis de LaGrange], Paris, Assoc. Gustav Mahler, 1986, 119 p.
- Form und Idee in Gustav Mahlers Instrumentalmusik*, éd. par Klaus Hinrich Stahmer, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1980, 276 p.
- The Mahler companion*, éd. par Donald Mitchell et Andrew Nicholson, Oxford, Oxford University Press, 1999, XVIII-633 p.
- Mahler studies*, éd. par Stephen E. Hefling, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1997, XVI-309 p.

Notes

¹ WALTER Bruno, *Gustav Mahler*, préface de Pierre Boulez, Paris, Le Livre de Poche, 1979, p.124.

² Mahler ne verse pas dans la naïveté d'un Strauss qui fonde sa *Symphonia Domestica* sur un voyeurisme presque trivial. Pourtant, Strauss n'est jamais pris en défaut quant à sa capacité à composer un discours musical respectueux de ses propres lois organiques. Sa virtuosité créatrice est d'autant plus admirable qu'elle surmonte sans difficulté un prétexte qui a tout pour empêcher l'avènement de ces lois organiques.

³ Ces outils ont été longuement développés par ce chef d'orchestre dans le cadre d'un séminaire qui s'est déroulé pendant la décennie 1980, dans le cadre du Musikwissenschaft-Institut de l'Université de Mayence.

⁴ Nous avons retenu l'édition Universal de 1906 de la *Symphonie*. Le repérage des passages suit une numérotation retenant le nombre des mesures à partir des chiffres qui ponctuent le mouvement. Pour ce faire, nous avons opté pour des abréviations qui renvoient d'abord au chiffre, puis au nombre de mesures à compter à partir de ce point.

⁵ GOETHE, *Ecrits sur l'art*, Paris, Garnier Flammarion, 1996, pp.280-281

⁶ Mahler a utilisé à plusieurs reprises les cloches de vaches (Hirtenglocken), comme dans les 6^e et 7^e symphonies. Bien qu'elles relèvent plus du *Naturlaut* que du *Volskton*, leur irruption tire impérieusement le discours musical vers une esthétique populaire. Leur incongruité dans le monde sonore de la musique savante impose une dimension extérieure sans compromis.

⁷ La traversée des prés de montagnes peuplés de bouquetins, que Strauss décrit dans son *Alpensinfonie*, donne un exemple limpide de jodel authentique, immédiatement intégré dans un thème de facture plus savant.

⁸ Le folklore alsacien possède un chant fameux d'une troublante similitude avec le thème mahlérien : « De Hans im Schnokeloch ». La filiation n'est sans doute pas établie par Mahler, ces tournures mélodiques en sonnerie de fanfare constituant un code éculé de la mélodique populaire.

⁹ Depuis Haydn, une convention a été établie en fondant ses oppositions organiques sur le principe d'ambivalence, deux thèmes s'opposant avec une perspective de développement organique sur des oppositions de type conjoint/disjoint, ascendant/descendant, rythmes lents/rythmes rapides, le tout avec plus ou moins de subtilité.

¹⁰ Le premier mouvement de l'œuvre de Liszt, représente l'un des premiers cas de sabotage du développement (thèmes parcellairement exploités, point culminant déplacé, modulations inefficaces...). L'image de la quête incessante et vaine de Faust devait sans doute servir de prétexte à un tel détournement des conventions symphoniques.

¹¹ Le premier mouvement de la 2^{ème} Symphonie de Brahms est l'exemple le plus patent de cette démarche. Il faut rappeler combien Brahms s'est intéressé aux plans de forme sonate, entravés par des éléments contraires : thème supplémentaire, combinaison de formes musicales antinomiques...

¹² Nous ne pouvons résister à l'envie de relier l'appel de trompette perçue dans la chute qui suit ce deuxième point culminant manqué, à celui qui ouvre le début de la 5^{ème} Symphonie, clairement désignée comme sonnerie funèbre. Il y a ostentatoirement une envie de clamer dramatiquement l'enterrement d'une démarche savante du développement, reniée par Mahler.

¹³ Il y a depuis Beethoven des exemples de forme sonate où le principe de développement est en action tout au long du morceau : la répétition toujours en action dans le premier mouvement de la 6^e Symphonie, le développement motivique dans le premier mouvement de la 7^e Symphonie. Mais jamais la phase de réexposition connaît un tel regain d'activité, la nécessité d'introversion pour conclure l'œuvre étant impérieuse.

Musique nouvelle et musique populaire

« L'ère nouvelle de notre musique
commence vraiment avec Moussorgski... »
Manuel de Falla¹

HISTOIRE / ESTHETIQUE / ECRITURE / STYLE

I. MUSIQUE « POPULAIRE » OU « PRIMITIVE » OU « NATURELLE » : QUESTION DE TERMINOLOGIE

L'expression « musique nouvelle » a été créée par Manuel de Falla en 1916 pour désigner « l'esprit primitif de la musique, lequel n'est autre que l'esprit qui règne actuellement et qui aurait toujours dû être préservé... ».² Celui-ci se traduit selon lui, par une volonté de « produire l'émotion..., une aspiration vers un art magiquement évocateur de sentiments, d'êtres et de lieux au moyen du rythme et de la sonorité... ».³

On voit que, dans cette définition, le compositeur espagnol accorde la primauté à la fonction expressive de la musique, à son pouvoir émotionnel et à son pouvoir magique qui font partie des éléments permanents de l'art musical à travers les siècles ; c'est qu'il a pour modèle le *cante jondo*⁴, l'un des derniers vestiges de ces chants primitifs dont il est le premier à avoir repéré les éléments essentiels dans ses *Ecrits* (enharmonisme, ambitus réduit, répétition des mêmes intervalles, ambiguïté tonale).

La musique nouvelle est donc assimilée par Falla à la fois à ce modèle populaire et aux musiques primitives dont ce modèle est issu. C'est la raison pour laquelle les expressions utilisées dans le titre de cet article n'ont pas été conçues en terme d'opposition mais de *relation*, la seconde étant pensée ici comme à l'origine de la première. J'emploierai donc, à l'instar d'André Schaeffner⁵, les termes de musique « populaire », « naturelle » ou « primitive » comme équivalents, car ils le sont pour les créateurs du début XX^{ème} siècle.

Dans ces perspectives, Falla me servira de guide, non seulement en tant que référence essentielle du nationalisme musical en Espagne, mais parce-qu'il a entretenu des contacts permanents avec les musiciens les plus représentatifs de ce courant en Europe au début du siècle⁶, (Kodály, Bartók, Stravinski, Prokofiev, Casella, Sibélius, Gustav Holst entre autres), comme en témoigne l'abondante documentation que l'on peut trouver aux *Archives Manuel de Falla*. Ainsi, ses incursions dans le folklore russe⁷, dans la musique italienne⁸ ou le chant populaire anglais⁹, manifestent à la fois son intérêt pour la musique populaire et sa reconnaissance internationale en ce domaine.

Etant donné les échanges entretenus par tous les musiciens cités précédemment avec M. de Falla, il n'est pas étonnant de trouver des convergences de vue que je me propose de mettre à jour ici autour de la question du populaire. Leur écoute neuve de la voix humaine en usage dans le parler populaire et de la voix du monde a engendré chez eux non seulement un langage musical « savant » inédit, oscillant entre les pôles opposés du micro-intervallisme et de la tonalité (laquelle a toujours été considérée par eux comme indispensable car correspondant à une loi de la perception), mais une sensibilité nouvelle qui va leur permettre de lever l'opposition entre les catégories du savant et du populaire. Mais si, dans l'esprit de Falla comme dans celui de tous ces compositeurs, la seule citation de thèmes populaires ne suffit pas à rendre compte du véritable travail de création qui consiste à donner forme à un matériau dont on a su retrouver l'« essence », quelle réalité recouvre ce terme pour lui et pour tous ces compositeurs ?

Il semblerait que pour Falla comme pour tous ces compositeurs cités ci-dessus, ce soit dans le procédé de division du son ou « enharmonisme » pratiqué couramment par les paysans, qui eux-mêmes avaient pour modèle les musiques naturelles, que réside « l'essence » de cette musique populaire. C'est donc dans cette voie que tous ces créateurs vont s'engager, découvrant par là-même les bases de leur propre langage.

En dehors du *cante jondo*, Falla a eu pour modèle dans cette recherche Moussorgski, le précurseur de la nouvelle musique selon lui,¹⁰ et Louis Lucas, un alchimiste, auteur du livre *Acoustique Nouvelle*¹¹, qui a exercé une influence déterminante sur le système harmonique de Falla, et dans lequel l'auteur accorde une place centrale à la musique populaire. Celle-ci lui a permis de jeter, dès 1849, les bases d'une « acoustique nouvelle » fondée sur la résonance et le procédé de division du son à l'infini repérés dans la nature que les paysans ont appris à écouter avec acuité depuis leur enfance. C'est pourquoi ils ont aussi

été pris pour modèle par Moussorgski qui a su très tôt en tirer les leçons pour sa propre musique et montrer la voie nouvelle.

Avant d'étudier les principes de cette « acoustique nouvelle » découverte par Falla via Louis Lucas, il me paraît nécessaire de revenir à Moussorgski à la fois pour déterminer en quoi consiste son influence sur la musique nouvelle et quelles sont les affinités de son art avec le *cante jondo*.

II. MOUSSORGSKI ET LA MUSIQUE NOUVELLE

2. 1. « Une mélodie qui serait la vie même... »

Son esthétique, Moussorgski l'a définie à plusieurs reprises dans sa correspondance sans jamais en changer : il veut « représenter le peuple »¹² et à cette fin, il se donne pour objectif « l'étude des traits les plus fins de la nature humaine comme celle des masses... voilà la mission actuelle de l'artiste... »¹³. Cela explique qu'il n'ait fait dans sa vie pratiquement que des œuvres vocales et à cet égard, son second opéra, *La Khovantchina*, constitue pour lui un aboutissement. Son écoute des gens du peuple, de leurs inflexions vocales, va le conduire à une création artistique originale qu'il avait déjà commencée à concevoir dès 1868 au moment où il projetait d'écrire un « opéra dialogué » sur une œuvre de Gogol intitulée *Le Mariage* : « Voici ce que j'aimerais : que mes personnages s'expriment sur scène comme s'exprimeraient des êtres vivants dans l'existence réelle... que ma musique soit la restitution artistique du langage humain avec ses inflexions les plus subtiles ; autrement dit : les sonorités de la parole humaine, considérées comme les manifestations extérieures de la pensée et du sentiment, doivent, sans excès ni contrainte, devenir musique authentique et fidèle mais hautement artistique. Tel est l'idéal auquel j'aspire »¹⁴.

Il est important de noter que cette musique doit aboutir à un travail de la part de l'artiste qui a pour mission de rendre « artistique », c'est-à-dire « savante », cette musique de la parole populaire si riche, d'après Moussorgski¹⁵ : Autrement dit, le projet de Moussorgski consiste à donner forme à ce parler populaire qui contient en lui-même une mélodie constituée à partir d'archétypes acoustiques (les cris, les pleurs, les plaintes ou les explosion de joie et interjections) que l'on retrouve dans le *cante jondo* et qui est l'expression de la vie du peuple russe, de ses gestes comme de ses émotions.

C'est encore dans *La Khovantchina* que Moussorgski parvient à préciser son idée « d'une mélodie créée directement par ce parler... une mélodie justifiée, motivée par le sens » : en bref : « une mélodie qui serait la vie même » : « ...une mélodie qui serait la vie même et non une mélodie classique. Je travaille sur la façon dont les gens parlent et j'en suis arrivé à une mélodie créée directement par ce parler... Je voudrais appeler cela une mélodie motivée, justifiée par le sens. Ce travail me procure une grande joie. Et si l'on entendait un chant tout à fait inattendu, opposé à la mélodie classique que les gens aiment tant, mais qui serait pourtant accessible à tout un chacun ? Si j'y parviens, j'estime que ce sera une conquête dans le domaine de l'art et il faut que j'y parvienne »¹⁶.

On ne peut manquer d'être frappé par les similitudes d'intention entre Moussorgski et Debussy : lui aussi s'intéresse à la façon dont les gens parlent autour de lui pour en faire de l'art et c'est dans son opéra *Pelléas et Mélisande* (1902) qu'il va réaliser ses objectifs : « J'ai essayé d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement quand il s'agit de musique dramatique ; les personnages de ce drame tâchent de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées... Le drame de Pelléas me parut convenir admirablement à ce que je voulais faire. Il y a là une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral »¹⁷. Pourtant, si la voix russe ou française possède une musicalité indéniable, son expressivité n'est-elle due qu'à la langue et aux paroles qu'elle soutient ? Si tel était le cas, comment des compositeurs comme Debussy ou Falla auraient-ils pu apprécier à sa juste valeur cette voix ? N'y a-t-il pas, dans le phénomène vocal en soi, une source d'expression universelle qui transcende les classes sociales et les langues ?

C'est ce que se demande Moussorgski : « ...en obéissant de façon rigoureuse à son seul instinct d'artiste, lorsque l'on capte les inflexions de la voix humaine, s'il était possible, par ce simple moyen d'émouvoir le cœur des hommes, ne conviendrait-il pas de s'y employer ? En se consacrant à une telle occupation... ne se rapproche-t-on pas du secret de la vie ? ... d'une mission inédite dans l'histoire de la musique, celle d'exprimer musicalement le langage de la vie quotidienne au moyen d'une prose musicale »¹⁸. Le musicien a reconnu dans la voix humaine un élément essentiel de son expressivité : son dynamisme conçu avant tout comme expression de la vie et non pas seulement de sentiments ou d'idées vagues. C'est bien de cette relation entre la vie, exprimée dans la voix par les gestes vocaux qui suggèrent des attitudes corporelles universelles, que naît l'émotion d'après Moussorgski, ce qui constitue pour Falla l'unique but de l'art musical.

2. 2. *Vox populi, vox dei*

Permettant à l'homme d'imiter tous les bruits de la nature, du cri élémentaire jusqu'aux formes les plus rudimentaires du chant, la voix humaine apparaît dans ces perspectives comme un véritable « don divin » qu'il incombe au musicien d'exploiter pour l'élever à la dignité de l'art : *« Sur l'échelle des créations de la nature, l'être humain représente l'organisme suprême...et cet organisme suprême dispose du don de la parole et de la voix, deux aptitudes dont on ne trouve aucun équivalent chez aucun autre organisme vivant sur terre. Si l'on admet qu'il est possible de restituer au moyen de l'art le parler humain avec ses nuances les plus fines et les plus capricieuses, de le reproduire d'une façon naturelle comme l'exigent la vie et la nature de l'être humain, cela permettra-t-il de diviniser le don de la parole qui est propre à l'homme ?... »*¹⁹.

Nous avons vu que Moussorgski pense en musique vocalement. Mais, son modèle n'est pas la voix lyrique en usage à l'opéra. Il s'agit plutôt de cette manifestation universelle du parler humain qui constitue un ensemble « d'archétypes acoustiques », porteurs d'une charge affective puissante ; dans ces perspectives, *« ...toute mélodie est avant tout une série de gestes vocaux. C'est pourquoi la mélodie est l'élément musical le plus directement émouvant... »*²⁰. Leur donner forme, c'est ce que Moussorgski s'est proposé de faire dans ses *Enfantines* (1874)²¹, cycle de 7 mélodies contemporaines de *La Khovantchina* et dans lesquelles il a essayé *« d'exprimer musicalement le langage de la vie quotidienne »*²², ayant ainsi l'impression de *« se rapprocher du but secret de la vie »*²³. Or, il est significatif que pour parvenir à ce but, il commence par restituer le parler et le monde de l'enfant.

2.2.1. *L'enfant-peuple ou la vérité en art*

Il est vrai que ce monde est associé chez lui aux premières expériences qui ont marqué sa sensibilité musicale, et qui sont liées à l'écoute de la voix de sa nourrice : *« Mon commerce familial avec ma nourrice m'initia de bonne heure à tous les contes russes. J'étais encore enfant et souvent ces contes me tenaient éveillé toute la nuit. Cette intimité avec le génie du peuple et les formes de sa vie a donné la première et la plus forte impulsion à mes improvisations musicales au piano, avant même que j'eusse appris les règles les plus rudimentaires pour jouer de l'instrument »*²⁴.

En imitant ainsi la voix de sa « niania », Moussorgski, comme tous les enfants, en a reçu un véritable enseignement : musical d'abord, ayant capté très tôt les richesses musicales inépuisables des inflexions du langage parlé, et ceux du chant, *« ce chant qui est notre chair »*,²⁵ disait-il, avec les gestes vocaux et corporels qui l'accompagnent ; humain ensuite, dans la mesure où il su en tirer des leçons de vie.

Devenu compositeur, ce sont les gens du peuple, avec leurs gestes et leur parler, que Moussorgski aura en tête et à l'occasion, c'est lui-même qu'il prendra pour modèle : *« Je suis un homme accessible à toutes les bassesses de la nature humaine, de même qu'à certains bons côtés »*, confiera-t-il à Vladimir Nikolski²⁶. En cela il ressemble à ces paysans qu'il connaît bien et qu'il observe pour en tirer des *specimens* : *« J'ai observé les femmes et les paysans et j'en ai extrait des specimens savoureux. L'un des paysans est la copie conforme de l'Antoine de Jules César de Shakespeare...C'est un paysan très intelligent et doué d'une langue de vipère très originale...Toutes ces bonnes gens me sont utiles et les types de femmes sont un véritable trésor ! Avec moi, il en est toujours ainsi : je repère quelques specimens dans le peuple puis, à l'occasion, j'en tire une épreuve imprimée... »*²⁷.

Ainsi comprise par Moussorgski, l'idée de peuple est avant tout une qualité intérieure ; mais au-delà de cette qualité d'innocence et de simplicité, c'est l'instinct (et avec lui l'instinct de la connaissance²⁸), assimilé à la figure de l'enfant qu'il valorise et qu'il retrouve dans ses *specimens* de femmes et de paysans avec lesquels il veut « fraterniser » : *« Voici ce que je voudrais : je voudrais représenter le peuple... Quant je dors je le vois ; quand je mange, je pense à lui ; quand je bois, son image m'apparaît. Lui seul est vrai, grand et dépourvu de tout maquillage comme de tout travestissement... »*²⁹.

Cette vérité instinctive de l'enfant, assimilé au peuple chez Moussorgski, est éclatante dans *Les Enfantines* où Moussorgski a mis au point une mélodie correspondant au parler des enfants, avec leurs rythmes spécifiques ; une mélodie semblable au processus de la vie, qui évolue tout en faisant retour sur elle-même, manifestant par là-même une logique d'ordre biologique. C'est cette logique que l'on va retrouver à l'origine des musiques primitives ou populaires, parmi lesquelles le *cante jondo* en particulier, où le développement par petites cellules musicales se fait en fonction de la note finale qui donne naissance à son tour à une autre cellule au sein d'un mouvement d'amplification progressif, indissociable d'un mouvement régressif, métaphore de la permanence de l'être humain en devenir.

On voit que ces conceptions se situent aux antipodes de l'esthétique du « beau musical absolu » (représenté en Russie par Tchaïkovski³⁰ surnommé par Moussorgski, « Sadyk-Pacha »), esthétique que rejette également M. de Falla³¹, en raison du formalisme et du haut degré d'abstraction qu'elle contient et qui ne répondent ni aux lois ni aux besoins de la perception humaine. Car, pour tous ces artistes, exprimer « la vérité » en art (l'un des axiomes fondamentaux de l'esthétique de Moussorgski) ne peut se faire au moyen de formes établies à l'avance qui vont à l'encontre de la vie, si pleine d'imprévu et de diversité. C'est ce que Moussorgski confie à son ami et cousin Arsény Koutousov en 1875 : *« ...l'artiste*

ne peut se couper du monde extérieur et les impressions qu'il en reçoit se reflètent jusque dans les nuances de sa création personnelle. Seulement, pas question de mentir. Il faut dire la vérité, mais cette chose toute simple est difficile à atteindre. La vérité en art ne souffre pas de formes préétablies... »³².

Mais, si la voix du peuple que s'acharne à écouter Moussorgski est si digne d'intérêt, elle est également issue d'une écoute particulière de la voix du monde que ce peuple, en musicien, a su entendre. Et c'est à suivre cet exemple que veut s'employer M. de Falla.

2. 3. Voix humaine et voix du monde

Le musicien espagnol affirmait en effet en 1929 : « Pour le cœur du musicien, la musique est contenue en toute chose : dans l'apparence des gens comme dans la cadence de leurs paroles, dans la couleur du fleuve et dans le profil des montagnes d'un paysage »³³.

Ces propos renvoient aux propos de Moussorgski ainsi qu'aux célèbres « considérations sur la musique en plein air » de Debussy qui remarquait déjà en 1903 : « *On n'écoute pas autour de soi les mille bruits de la nature, on ne guette pas assez cette musique si variée qu'elle nous offre avec tant d'abondance... Voilà selon moi la voie nouvelle... mais je l'ai à peine entrevue car ce qui reste à faire est immense !... »*³⁴.

D'après Debussy, cette musique de plein air « *toute en hardiesses vocales et instrumentales* », permettrait de se libérer des formes et harmonies établies, tout en voulant « *prolonger le rêve harmonique de la foule* » pour laquelle « *telle succession harmonique paraissant anormale dans le renfermé d'une salle de concert y prendrait certainement sa juste valeur* »³⁵ : « *...La collaboration mystérieuse des courbes de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs s'accomplirait, la musique pouvant réunir tous ces éléments dans une entente si parfaitement naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux... Et les bons arbres tranquilles ne manqueraient pas à figurer les tuyaux d'un orgue universel, ni à prêter l'appui de leurs branches à des grappes d'enfants auxquels on apprendrait de jolies rondes de jadis, si mal remplacées aujourd'hui par les ineptes refrains qui déshonorent les jardins et les villes d'aujourd'hui... »*³⁶.

Dans ces perspectives, la nature toute entière est assimilée à l'homme. Mais quoi dans la nature ? sa voix, répond Moussorgski dans cette belle lettre adressée à Koutousov : « *Pour qui ressent la présence de l'homme dans le chuchotement timide de la nature ou dans un déchaînement terrible, pour qui la ressent dans la houle somnolente de la mer ou dans le grondement furieux d'un gouffre, pour qui, face à un doux coucher de soleil à travers une légère brume vaporeuse, voit et croit reconnaître dans la course rebelle d'un dernier petit nuage revêtu d'un chasuble rose, la jeunesse qui s'enfuit, un instant de bonheur fugitif et par-delà la nuit noire et agitée, la détresse et la tristesse, pour celui-là, nul besoin de s'en aller au Caucase... »*³⁷.

Ainsi, nous comprenons mieux l'importance de la voix pour lui et pour les créateurs de la « musique nouvelle » qui se sont montrés réceptifs à cette voix du monde avec laquelle l'homme du peuple est resté en contact et d'où sont issus les chants populaires. Ceux-ci sont toujours associés chez lui comme chez ses contemporains, à l'idée d'une nature vierge et authentique dans laquelle se projetterait l'homme du peuple, doté d'un sens poétique et créateur insoupçonnés.

Cependant, ce sens poétique de l'être au monde, s'il est essentiel à la compréhension de la musique du début XX^{ème} siècle, ne peut suffire à rendre compte des richesses musicales de la voix humaine « populaire » qui vont être analysées par Falla dans ses *Ecrits sur le cante jondo* à partir du livre de Louis Lucas qui y fait l'apologie de la musique populaire.

III. LOUIS LUCAS, ACOUSTIQUE NOUVELLE ET MUSIQUE POPULAIRE

3. 1. L'enharmnisme ou la « modulation vocale »

C'est dans un article paru en 1922 sur le *cante jondo*, que Falla résume les éléments essentiels des musiques primitives qui ont été préservés dans ce chant andalou d'antan. Parmi ces éléments, il cite « la sobre modulation vocale » qui n'est autre que les « inflexions naturelles » de la voix « qui provoquent la division et la subdivision des sons de la gamme »³⁸ ou « enharmnisme »³⁹.

Or, cet enharmnisme « inhérent aux modes anciens, il le retrouve chez les *cantaoras* qui s'emploient à diviser et à subdiviser le son pour imiter les « *bruits infinis de la matière* », le chant des oiseaux ou le cri des animaux, comme le font les paysans de notre pays d'après Louis Lucas.

Que dit en substance Louis Lucas dans ce livre ?

Il confirme tout d'abord que le véritable chant populaire est enharmnisque et qu'il prend son modèle dans les musiques de la nature; de là, il parvient à l'idée que le degré d'émotion qui émane de la musique en général est intimement lié à cette façon de diviser le son que possède la voix : « *Quand chez nous un chanteur veut donner une expression chaleureuse à ce qu'il rend, ne voyez-vous pas avec quel art et*

instinct il exagère la sensibilité des appellatives sur les attractives ou les cadences ? »⁴⁰. En note, L. Lucas précise: « Il en est de même pour le chant de nos paysans ; ce qui ferait croire que le genre enharmonique est le premier qui vienne dans l'ordre naturel, par imitation du chant des oiseaux, du cri des animaux et des bruits innombrables de la matière »⁴¹.

Dans cette longue note de Lucas, commentée par Falla dans son exemplaire, on trouve un développement sur la nature enharmonique du chant populaire issu des musiques naturelles et sur la relation entre voix et émotion.

L'idée sous-jacente est que ce principe est universel, c'est pourquoi L. Lucas prend les exemples les plus variés. Ce sont d'abord les chants bretons qui sont évoqués : « Choisissez une de ces jeunes filles de Bretagne...écoutez la marche de son chant, de son accentuation bizarre quoique systématique : vous aurez la représentation la plus complète d'un élément musical que vous croyiez perdu depuis deux mille ans, le genre enharmonique dans toute sa pureté. Le motif roule sur un si petit nombre de notes réelles qu'on peut souvent les renfermer dans un seul tétracorde. Mais elles sont surchargées de broderies et surtout d'enharmônisme et de modulations enharmoniques... »⁴². Et il conclut : « Il est évident que c'est dans cette décomposition du son à l'infini, que la nature a mis la force la plus complète pour exprimer les instincts et les passions ».

Lucas vient donc de montrer que les paysans de notre pays avaient conservé la tradition de l'enharmônisme⁴³; il aborde ensuite le cas des chants orientaux dans un passage qui a vivement intéressé Falla si l'on en croit le commentaire qu'il en a fait dans son exemplaire où il note ici : *importantissimo*⁴⁴ : « Les Arabes, dit-il, ...ne sont pas tombés dans la même erreur que nous. Ils ont trois manières de couper un demi-ton. Quand ils veulent jeter du froid sur un morceau, donner de la nullité au caractère attractif, ils choisissent la division par demi-tons. Quand c'est de l'ardeur, de l'énergie qu'il s'agit de produire, ils emploient des tiers et des quarts de tons... »⁴⁵.

On voit encore que l'émotion est fonction de la division du son par la voix humaine, comme l'ont compris les Arabes qui l'ont mis en pratique dans une théorie ayant vivement intéressé Falla : « La base du chant naturel est composée de huit sons mélodieux qui sortent naturellement du gosier et dont le premier est en rapport direct avec le dernier ; aucun autre que ceux-là ne peut être produit naturellement par la voix. On le nomme circulation (gamme) propre du rast...; lorsqu'on est parvenu jusqu'au huitième, la circulation est terminée ; on nomme cela l'intervalle complet et l'on commence une autre circulation »⁴⁶.

Ainsi, c'est bien dans cette « harmonie indéterminée » que réside tout le pouvoir émotionnel de la voix humaine populaire selon L. Lucas⁴⁷ qui a très tôt (dès 1849) entrevu les possibilités musicales que l'on pouvait exploiter de ce phénomène. Dans son livre *Acoustique Nouvelle*, il fait référence à un autre auteur, un certain Villoteau, à qui il emprunte cette définition de l'émotion qui ne laisse plus subsister aucun doute sur la relation établie entre le dynamisme vocal et l'émotion : « Ce que j'entends par l'émotion ne se borne pas à...cette agitation fortuite ou accidentelle qui irrite notre âme et la fait sortir de son état habituel...Je comprends encore dans ce mot jusqu'aux plus petites impulsions et aux plus petites modifications que reçoit l'action de la vie qui nous anime »⁴⁸. Louis Lucas s'appuie sur cette définition pour affirmer: « C'est d'après l'observation de ces principes que je me suis rendu compte de la froideur des instruments à sons fixes...puis de l'émotion que les voix, généralement si mobiles dans l'exécution des appellatives, impriment à l'auditoire... »⁴⁹.

Toutefois, n'ayant pas fait dans sa vie, œuvre de musicien mais plutôt d'alchimiste, L. Lucas a en quelque sorte donné à Falla l'occasion d'exploiter « artistiquement » ces données à des fins musicales.

3.2. La tonalité : une loi de la pensée et de la perception musicale

Mais, si cette « harmonie indéterminée » qui est le langage de l'émotion d'après L. Lucas et M. de Falla, est indispensable à la production de l'émotion, ce dynamisme est-il totalement anarchique ou bien possède-t-il une forme?

Si l'on admet, avec Gisèle Brelet, que « nous percevons la musique sous les deux catégories fondamentales du mouvement et du repos »⁵⁰, il faut nécessairement, pour qu'il y ait forme, que ces mouvements engendrés par les élévations et dépressions de la parole chantée (ou « appellatives ») fassent appel aux rapports de consonance (ou « attractives »), car le mouvement ne peut être conçu que dans son rapport au repos. C'est de cet équilibre entre les mouvements et les repos, ou entre les dissonances et les consonances, (autrement dit ce que Falla appelle le « rythme interne ») que naîtront, non seulement un espace sonore déterminé, (une échelle de sons plus ou moins importants les uns par rapports aux autres), mais surtout une forme, élément indispensable à toute musique, qu'elle soit ou non populaire.

On voit que ces deux derniers critères, la détermination d'un espace et d'une hiérarchie entre les sons, sont ceux qui permettent de définir globalement la tonalité, l'une des lois musicales les plus importantes d'après Falla, parce-qu'elle correspond à une nécessité de la perception musicale. C'est pourquoi il déplore son abandon par certains créateurs comme Wagner ou Schönberg qui, en concevant

respectivement une « mélodie infinie » ou une musique « atonale » ne respectent pas cette loi essentielle, selon laquelle «...la musique se développe dans le temps et dans l'espace » et qu'elle a besoin par conséquent de limites spatiales et temporelles⁵¹.

Il faut cependant insister sur le fait que, si la tonalité est au fondement de la perception musicale selon Falla, le terme a chez lui une acception très souple. Le musicien espagnol a puisé chez L. Lucas qui en donne plusieurs définitions dans son livre, parmi lesquelles : « *La tonalité : un point de vue duquel on consent à régler le mouvement de toute une série* », ⁵² étant entendu que cette « série » n'est autre que le phénomène de résonance du son fondamental qui engendre les degrés Un, trois, cinq, perçus comme la métaphore de l'Unité et de la trinité divine par L. Lucas et par M. de Falla.

Ainsi comprise la tonalité a force de loi, tout comme la loi divine, mais, loin d'être « *...la délimitation d'une série typique, absolu* », elle n'est que « *l'admission persistante d'une formule quelconque vers laquelle on rapporte tout, par une loi de comparaison et d'équilibration* »⁵³.

En écho à cette définition très générale, G. Brelet dit, à propos des musiques primitives : « *Parmi les fonctions tonales se détache en tout premier lieu celle de tonique ; que d'autres appellent dominante, peu importe ; l'essentiel est qu'il faut au mouvement sonore un centre où il trouve son origine et sa fin, un son dominant par rapport auquel les autres s'organisent* »⁵⁴.

Finalement, la solution trouvée par Falla au problème du micro-intervallisme vers lequel tend samusique à partir des années 20 et qu'il n'ose encore mettre en pratique, c'est la superposition tonale ; il commente L. Lucas dans son exemplaire de *l'Acoustique Nouvelle* en disant qu' : « *il faut parvenir à cette division du son au moyen des superpositions tonales* »⁵⁵, et s'en explique dans ses *Ecrits* : « *Tout ce que je peux faire à l'heure actuelle est donner l'illusion des quarts de ton, en superposant les accords d'une tonalité à ceux d'une autre. Mais ce jour approche rapidement où notre notation actuelle devra être abandonnée pour une autre, plus apte à répondre à nos nécessités* »⁵⁶.

C'est ce qu'il fera notamment dans son *Concerto pour clavecin* de 1926 (début du premier mouvement) où il superpose les tonalités de Ré M et Mib dans un effet de résonance naturelle qui n'a rien à voir avec la polytonalité pratiquée à l'époque⁵⁷.

3.3. Enharmonisme et création musicale

Mais d'autres solutions ont été trouvées par les créateurs qui se sont inspirés de l'enharmônisme vocal pour se dégager du culte des hauteurs absolues et de la sonorité pure.

Sensible lui aussi à cet « enharmônisme » qui est en musique la métaphore de la vie, Leoš Jana ek a eu les mêmes objectifs que Moussorgski dans ses *Chants moraves*⁵⁸.

Quant à Bartók, pour lequel Falla avait une grande estime⁵⁹ et chez qui la tonalité est aussi considérée comme un principe immuable appartenant en propre à la musique populaire, il a également perçu que cet « enharmônisme » devait aboutir à la création d'un nouveau langage tendant vers le micro-intervallisme. Dans son autobiographie, intitulée non sans raison, *Musique de la vie*, il écrit en 1920 : « *...viendra le temps de poursuivre la division du demi-ton (peut-être à l'infini ?), même si ce ne se fera pas de nos jours, mais dans des décennies ou des siècles. Cette époque aura pourtant d'énormes difficultés techniques à surmonter, comme la transformation des instruments à clavier et à soupapes, sans parler des difficultés d'intonation pour la voix humaine ou pour tous les instruments aux sons déterminés en partie pour la pose des doigts...* »⁶⁰.

Toutefois, cette « division du demi-ton à l'infini » doit se faire dans le cadre de la tonalité qui obéit à une loi de la perception musicale comme l'a bien compris Debussy, le créateur de la musique nouvelle selon Bartók et qui est resté, « *attaché entièrement et rigoureusement à la tonalité* »⁶¹. Ainsi, quand en 1924, le compositeur écrit au directeur du Théâtre national de Weimar, Ernst Latzko pour l'exécution de ses deux œuvres, *Le Prince des Bois* et *Le Château de Barbe-Bleue*, il insiste sur le fait « *...que ma musique est tout à fait tonale et qu'elle n'a rien de commun avec la manière « objective » et « impersonnelle » (donc, en fait qu'elle n'est pas du tout « moderne !)* »⁶².

Nous retrouvons ici tous les éléments d'une esthétique commune aux créateurs de la musique nouvelle qui ont pour but de « *produire l'émotion* » d'une part, et de le faire « *dans le cadre des grandes divisions établies par le rythme et la tonalité* »⁶³.

IV. LA MUSIQUE COMME ART DE LA VIE

Ainsi comprise comme un art de la vie, la musique, qu'elle soit savante ou populaire, est d'autant plus émouvante qu'elle est de nature vocale et micro-intervallique ; car elle exprime alors la vie instinctive de l'homme et de tous les êtres vivants⁶⁴.

Mais si tout le *mélô*s musical est contenu dans le gosier humain, l'élément formel est-il nié pour autant ? « *dans la musique primitive, écrit Gisèle Brelet, le mouvement de la voix...prend conscience de son autonomie, le primitif prend plaisir à cette arabesque dans l'espace sonore, plus attentif d'ailleurs au dynamisme intérieur d'où elle procède qu'aux sonorités qui la réalisent; et c'est déjà un premier degré*

d'ascension vers la forme »⁶⁵ ; car ce « dynamisme indéterminé »⁶⁶ que la voix possède en propre n'est pas seulement à la source de son expressivité : il est avant tout mouvement et n'exprime rien d'autre que ce mouvement pur qui, en tant que tel, est déjà forme naissante. Vivre ce mouvement, tel est l'unique but du *cantaor* et de tout chanteur populaire qui nous font participer ainsi à la « formation de l'être de musique » selon la belle expression de Falla⁶⁷, conçu selon une logique d'ordre biologique. C'est cette logique qui est à l'origine des chants primitifs dont tout l'intérêt réside, selon G. Brelet, dans leur façon de nier la dualité entre le formel et l'expressif qui alimente les débats de la musique savante occidentale depuis ses origines, en nous montrant comment la forme peut aussi posséder un contenu sentimental, comment « la cohérence formelle s'organise autour d'une impression »⁶⁸.

Mais surtout, ces chants manifestent à travers la voix des archétypes que Moussorgski, Falla et Bartók ont su percevoir, chacun à sa manière, s'orientant très vite vers une musique de vocation universelle qui dépasse les nationalismes étroits du siècle précédent.

C'est aussi dans cette voie que s'est engagé Maurice Ohana, héritier de cette conception de la musique comme art de la vie qui lui vient de Falla, son modèle, ainsi que des musiques populaires dont il su lui aussi capter « l'essence ». Dans un article sur Bartók, il définit l'œuvre du musicien hongrois et celle de Falla comme « une recherche sur les archétypes » « que tous les hommes peuvent capter parce-qu'ils sont concrets dans leur forme et dans leur langage »⁶⁹ : « Dans le cas de Bartók comme dans celui de Falla, ce qu'il faut entendre par cette recherche, ce n'est pas un recours au pittoresque, mais, bien au contraire, une identification avec les archétypes, aux sources mêmes de la pensée. Cette science millénaire qu'est la musique traditionnelle de certains peuples tient en suspens tout ce qui, de l'homme, résiste à la course des siècles et au vertige de la démesure technique. Encore faut-il, comme l'ont fait Bartók, Falla ou le Stravinski des premières années, pouvoir pénétrer les secrets d'un art qui met beaucoup de temps à se faire et en demande autant pour se livrer ».

(*) Maître de conférences en musicologie à l'université de Lille III

BIBLIOGRAPHIE

BARTOK, B., - *Musique de la Vie*, Stock, 1981

« Bartók, sur Debussy. Extrait d'une interview », *Béla Bartók, éléments d'un auto-portrait*. Textes réunis, présentés et annotés par Jean Gergely. Bilingue hongrois-français, l'Asiathèque. Langues du monde, 1995.

BRELET, G., « Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art », *Revue philosophique*, Janvier 1946, 71^{ème} année, 71-96.

DEBUSSY, C., *Monsieur Croche et autres écrits*, ed. de F. Lesure, Gallimard, 1971.

FALLA, M., *Écrits sur la musique et les musiciens*, Acte Sud, 1992.

HOFMANN, R-M., *La musique russe des origines à nos jours*, Buchet/Chastel, 1968.

LASSUS, M-P, « Ombre et lumière dans le Concerto pour clavecin de M. de Falla », *Manuel de Falla : latinité et universalité*, coll. Musiques/Écritures, Paris IV, PUF, 1999, 251-260.

LUCAS, L., *Acoustique nouvelle*. Une révolution dans la musique. Essai d'application à la musique d'une théorie philosophique, Paris, Paulin et Lechevalier, 1849.

MOUSSORGSKI, M., *Correspondance*, traduite, présentée et annotée par Francis Bayer et Nicolas Zourabichvili, Fayard, 2001.

NOMMICK, I., « Un ejemplo de ambigüedad formal : el Allegro del Concerto de Manuel de Falla », *Revista de Musicología*, vol. XXI, n)1, Junio de 1998.

« Manuel de Falla, un músico universal en Granada », *Manuel de Falla en Granada*, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2001.

Falla et l'Europe des nationalismes musicaux, exposition organisée par I. Nommick aux Archives Manuel de Falla de Grenade, novembre 2001.

SCHAEFFNER, A., *Variations sur la musique*, Fayard, 1998.

Notes

¹ « Grâce à lui...les formes mélodiques et les échelles anciennes, dédaignées par les compositeurs, réfugiées auprès de l'Eglise et du peuple, furent rendues au grand art... ». Falla, M., « Introduction à la musique nouvelle », *La Revista musical hispanoamericana*, Madrid, décembre 1916, in *Écrits sur la musique et les musiciens*, Actes Sud, 1992, 70.

² Falla, M., op. cit. 61-76.

³ « On rencontre chez tous ces compositeurs, à la technique absolument opposée en de nombreux cas, une aspiration unanime : celle de produire l'émotion la plus intense au moyen de nouvelles formes mélodiques et modales, de nouvelles combinaisons harmoniques et contrapuntiques, de rythmes obsédants qui obéissent à l'esprit primitif de la musique, lequel n'est autre que celui qui règne actuellement et celui qui aurait toujours dû être ».

préservé ; aspiration vers un art magiquement évocateur de sentiments, d'êtres et même de lieux au moyen du rythme et de la sonorité... » in op. cit., 71.

⁴ Expression utilisée par M. de Falla pour désigner le chant primitif des gitans andalous, distinct selon lui du *cante flamenco* devenu à la mode en Espagne et destiné à un public de non-connaisseurs, en quête surtout d'exotisme musical. « ...excepté quelques cantores encore actifs et quelques ex-cantaors privés désormais de moyens d'expression, ce qui reste du chant andalou n'est que l'ombre lamentable de ce qu'il fut et de ce qu'il devrait être. Le chant grave, hiératique d'antan a dégénéré en flamenquisme ridicule. Ses éléments essentiels...s'y frelatent et se modernisent (quelle horreur !) », Falla, « Le projet du *cante jondo* » *El Defensor de Granada*, 21 mars 1922, *Ecrits*, op. cit., 119.

⁵ Schaeffner, A., « Musique populaire et Art musical », *Variations sur la musique*, Fayard, 1998, 32.

⁶ cf. l'exposition sur *Falla et l'Europe des nationalismes musicaux* organisée par Ivan Nommick aux *Archives Manuel de Falla* de à Grenade, en novembre 2001.

⁷ Falla a réalisé en 1922 un *Chant des Bateliers de la Volga* pour les réfugiés russes recueillis par la Société des Nations.

⁸ Falla a également réalisé une version de l'*Amfiparnasso* de Vecchi et pensait intégrer des chansons populaires italiennes dans sa dernière œuvre inachevée, *Atlantide*.

⁹ On trouve aux *Archives MDF* de nombreuses chansons populaires anglaises annotées par Falla.

¹⁰ Voir note 1

¹¹ Lucas L., *Acoustique Nouvelle*. Une révolution dans la musique. Essai d'application à la musique d'une théorie philosophique, Paris, Paulin et Lechevalier, 1849.

¹² Le compositeur avait affirmé en 1872, dans une lettre à Vladimir Stassov : « ...ce à quoi j'aspire ce n'est pas seulement à représenter le peuple mais à fraterniser avec lui... » in Moussorgski, *Correspondance*, op. cit., 231.

¹³ « La représentation artistique de la beauté seule (dans son acception matérielle) est un grossier enfantillage ; c'est le stade infantile de l'art. L'étude des traits les plus fins de la nature humaine comme celle des masses...voilà la mission actuelle de l'artiste...C'est cela que nous allons tenter dans notre *Khovantchina*... »¹³ lettre à Vladimir Stassov, le 18.X.1872 in Moussorgski. *Correspondance*, traduite, présentée et annotée par Francis Bayer et Nicolas Zourabichvili. Éd. Fayard, 2001, 250.

¹⁴ Moussorgski à Ludmila Chestakova, 30.VII.1868, op. cit. p. 161.

¹⁵ « Quelle richesse tellement terrifiante le parler populaire offre-t-il à la caractérisation musicale... », confiera-t-il à son ami peintre Ilyan Repine en 1873, op. cit. p. 267.

¹⁶ A Vladimir Stassov, le 25.XII. 1876, op. cit. p. 425.

¹⁷ Debussy, « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas et Mélisande* », avril 1902, *Monsieur Croche et autres écrits*, éd. F. Lesure, Gallimard, 1971, p.62.

¹⁸ Lettre à V.Nikolski, le 15.VIII.1868,op. cit. p. 165-66.

¹⁹ Lettre à V. Nikolski du 15.VIII. 1868, 166.

²⁰ Bourguès et Dénéreaz, *La musique de la vie intérieure*, 31-32, cité par Gisèle Brelet, in « Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art », *Revue philosophique*, janvier 1946, 71^{ème} année, 71-96, 80.

²¹ Oeuvre incomprise en son temps (« *Les Enfantines* : on a désapprouvé tout à la fois le genre et l'œuvre et ses intentions...on a déclaré que...c'était pour ainsi dire, n'importe quoi... » confie Moussorgski à Vladimir Stassov le 26.XII.1872 au cours d'une première audition de l'œuvre. op. cit., 252-253), elle fut redécouverte en 1905 par Debussy qui a su en apprécier l'étrange nouveauté (cf. l'article intitulé « La Chambre d'enfants de Moussorgski », *La Revue Blanche*, 15 avril 1901, in *Monsieur Croche*, op. cit., 28-29.

²² À Nikolski, op. cit., 166.

²³ Ibid.

²⁴ Hofmann, M-R, *La musique russe. Des origines à nos jours*. Buchet/Chastel, 1968, 115.

²⁵ A R. Korsakov, qui cherche à recueillir des chants populaires russes, il écrit, les 15-16 mai 1876 : « ...Ce chant qui est notre chair pourrait disparaître...et quand je pense qu'un compositeur russe a pris en main une cause aussi sainte, je m'en réjouis... » in op. cit., 410.

²⁶ Le 15.VIII. 1868, in *Correspondance*, op. cit., 166.

²⁷ Lettre à C. Cui, le 15.VIII. 1878, in *Correspondance* op. cit., 169.

²⁸ Rebelle à l'enseignement du conservatoire il affirmait en 1862 : « ...le développement libre et sans entrave des dons naturels dans leur réalité profonde m'est infiniment plus sympathique qu'un dressage scolaire ou académique... », lettre à Balakirev, op. cit., 87.

²⁹ Moussorgski. *Correspondance*, lettre à Ilyan Repine, 13 juin 1873, op. cit., 267.

³⁰ « Tous ces derniers jours, j'ai eu l'occasion de rencontrer des admirateurs du beau musical absolu et j'ai éprouvé, en m'entretenant avec eux, un étrange sentiment de vide...Hier, j'ai rencontré Sadyk-Pacha...Toujours la même rengaine : « Soyez au service du beau musical, uniquement du beau musical !... » à V. Stassov, le 26.XII.1872. op. cit. 252-54.

³¹ Falla a déclaré en 1929 : « J'ai en horreur le formalisme germanique... », in « Déclarations publiées dans *Sinfonia y Ballet* d'Adolfo Salazar », Madrid, mars 1929, *Ecrits*, op. cit., 195.

³² Moussorgski, octobre 1875, op. cit., 371.

³³ Falla, M., *Ecrits*, op. cit., 195.

³⁴ Debussy, « La musique d'aujourd'hui et celle de demain », *Monsieur Croche*, 281.

³⁵ Debussy, « Considérations sur la musique en plein air », op. cit., 75.

³⁶ Ibid.

³⁷ Moussorgski, lettre à Arsény Koutousov, 28 et 29 juin 1873, *Correspondance*, op. cit., 273.

³⁸ « La sobre modulation vocale – inflexions naturelles du chant qui provoquent la division et la subdivision des sons de la gamme – s'est changée en ornementation artificielle plus proche de la mauvaise époque italienne et de

- son goût décadent que de l'Orient primitif dont seuls les chants les plus purs peuvent être comparés aux nôtres ». Falla, op. cit., 122.
- ³⁹ C'est-à-dire « la subdivision des intervalles selon leur fonction attractive au sein de la tonalité... », op. cit., 127: « Ce que nous appelons aujourd'hui modulation par enharmonie peut être considérée d'une certaine façon comme une conséquence du genre enharmonique primitif. Cette conséquence est du reste plus apparente que réelle, étant entendu que notre échelle tempérée ne nous permet pas de changer les fonctions tonales d'un même son, cependant que dans l'enharmônisme proprement dit, c'est le son qui se modifie selon les nécessités de ses fonctions attractives ».
- ⁴⁰ Lucas, op. cit., 28. L. Lucas nomme « attractives » les consonances, conçues comme des « repos » par rapport aux « appellatives » ou dissonances qui sont à l'origine du mouvement en musique.
- ⁴¹ Lucas, op. cit., 28, note 2.
- ⁴² Op. cit., 29.
- ⁴³ « Sans aller chercher les Orientaux... il est clair que cet enharmonisme si ignoré se trouve sur notre scène et à notre porte, chez le paysan de traditions antiques. Mais on rit de ces traditions sans rien y comprendre », affirme-t-il. Ibid.
- ⁴⁴ « Très important »
- ⁴⁵ Op. cit., 33.
- ⁴⁶ Op. cit., 34.
- ⁴⁷ L. Lucas conclut en disant qu'une nation qui présente « une subdivision du ton d'une manière aussi capricieuse... » montre que « tous ces peuples ne sont pas aussi ignorants ni aussi dissidents qu'on voudrait le croire », ibid.
- ⁴⁸ Villoteau, Guillaume, André : *Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique, où l'on explique la cause des effets différents que produisent les sons et les diverses modifications de la voix*, Paris, Impr. Impériale, 1807, 50.
- ⁴⁹ Lucas, op. cit., 36.
- ⁵⁰ Brelet, G., op. cit., 87.
- ⁵¹ Falla, « Notes sur Richard Wagner », *Ecrits*, op. cit. p. 213.
- ⁵² Lucas, op. cit., 59.
- ⁵³ Lucas, L., 153.
- ⁵⁴ Brelet, G. op. cit. 87.
- ⁵⁵ Ce qui est écrit à la p. 29 de son exemplaire : « Hay que conseguirlo por mucho de las superposiciones tonales al acompañamiento ».
- ⁵⁶ Falla, *Déclarations* à A. Salazar de 1929, *Ecrits*, op. cit., 196.
- ⁵⁷ Voir Lassus M-P, « Ombre et lumière dans Le Concerto pour clavecin de M. de Falla », in *Manuel de Falla, latinité et universalité*, coll. Musiques/Ecritures, Paris IV, PUF, 1999, 251-260 et aussi : Nommick Ivan, « Un ejemplo de ambigüedad formal : El ALLEGRO DEL CONCERTO de Manuel de Falla », *Revista de Musicología*, vol. XXI, n°1, Madrid, Junio de 1998.
- ⁵⁸ « L'essentiel, disait-il, dans une œuvre dramatique est de créer une mélodie du parler, derrière laquelle apparaisse, comme par miracle, un être humain dans une phase concrète de sa vie » Jana ek, cité par Jean-Claude Berton, in *La Musique tchèque*, coll. *Que sais-je?*, PUF, 110.
- ⁵⁹ Les deux musiciens se vouaient une admiration mutuelle et ce fut à cause de l'état de santé déficient de Falla que Bartók avait dû suspendre son voyage à Grenade en 1931. cf. Lettre de Bartók à Falla, 8-02-1931, A.M.F, cité par Ivan Nommick, « Manuel de Falla, un músico universal en Granada », *Manuel de Falla en Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla*, 2001, 59.
- ⁶⁰ Bartók, « Le problème de la nouvelle musique », *Musique de la Vie*, Stock, 1981, 81. Dans sa note à propos du procédé de division du son chez Bartók, Philippe Autexier, cite sa *Sonate pour violon seul* (1944) ainsi que la *Troisième Sonate pour piano* op. 25 de Georges Enesco conçue en 1926 à partir d'un thème populaire, montrant par là-même la relation entre musique populaire et micro-intervallisme. In op. cit. 183.
- ⁶¹ « Bartók, sur Debussy. Extrait d'une interview », in *Béla Bartók. Eléments d'un auto-portrait*. Textes de B. Bartók, réunis, présentés et annotés par Jean Gergely. Bilingue hongrois-français. L'Asiathèque. Langues du monde, 1995, 65.
- ⁶² Bartók, lettre à Ernst Latzko, 16.XII.1924, op. cit., 47.
- ⁶³ Falla, « Introduction à la musique nouvelle », op. cit. 72.
- ⁶⁴ « Ecoutez et analysez les sons que fait entendre un chien qui pleure...vous reconnaîtrez...tous les accents de la soumission, du repentir et de la prière. Les chats poussent encore plus loin le jeu de la mélodie dans ces cris nocturnes qui imitent d'une manière surprenante la voix humaine, surtout quand les pleurs s'en mêlent » op. cit., 30.
- ⁶⁵ Brelet, op. cit., 83.
- ⁶⁶ « Toutes les fois qu'on a voulu faire chez nous de l'imitation puissante, il a fallu en revenir à une harmonie indéterminée, non pas quant au principe, mais quant au résultat » affirme l'auteur in op. cit., 31.
- ⁶⁷ « La formation de l'œuvre musicale, c'est un peu la création de l'être. Il faut le temps. On le voit se former d'une façon naturelle... », Falla, « Déclarations à Excelsior », 1925, in *Ecrits*, op. cit., 189.
- ⁶⁸ Brelet, op. cit., 94-95. C'est pourquoi ils ont attiré l'attention des créateurs (Falla et Debussy entre autres) au début du XX^{ème} siècle, à une époque où l'on cherchait précisément à se dégager du Romantisme allemand et de son sentimentalisme.
- ⁶⁹ Ohana, in « Bela Bartók » (Paris, décembre 1964), *Le Nouvel Observateur*, 18 août 1965.

Béla Bartók : aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique

MUSIQUE POPULAIRE / ETHNOMUSICOLOGIE / ANTHROPOLOGIE / ANALYSE SYSTEMIQUE /
TRADITION ORALE / ECRITURE / STYLE / MODELE

Les deux faces de l'œuvre de Bartók - la création artistique et la recherche scientifique - reflètent deux modes d'approche de la musique, différents et en un sens antagonistes. Telle qu'il la conçoit, la composition repose sur le génie. Elle doit se suffire à elle-même, car aucune explication ne saurait en saisir l'essence. Il a parfois rédigé des analyses de ses propres œuvres, ainsi que quelques remarques sur les techniques de composition, mais il ne s'est jamais lancé dans une véritable théorie de la musique, contournant souvent les invitations qui lui en étaient faites¹. Toute autre est l'orientation de ses recherches sur le folklore. Là, au contraire, Bartók poursuit un idéal d'objectivité et de rigueur, qui l'amène à exposer, de façon aussi claire et argumentée que possible, toutes les opérations qu'il effectue. Il consacre d'ailleurs plusieurs conférences et articles à seule fin d'expliquer et promouvoir sa vision du folklore et la méthode qui en découle.

Ces deux versants de son œuvre apparaissent donc comme deux systèmes relativement autonomes, qui n'ont ni la même structure interne, ni la même finalité. On sait qu'ils interagissent, et en particulier que ses compositions recèlent souvent des influences folkloriques, mais les modalités de cette interaction ne sont pas toujours claires. Lorsque Bartók utilise volontairement une mélodie populaire, il en indique l'origine dans le titre, le sous-titre ou une note². Mais il tient les pièces construites sur ce principe pour des "*transcriptions*", et non pour des "*œuvres originales*". Dans ces dernières, explique-t-il, l'impression folklorique est plus diffuse et souvent involontaire. Il l'estime plus ou moins perceptible, en fonction du degré de familiarité de l'auditeur avec les musiques traditionnelles, mais elle reste toujours difficile à localiser, et lui-même ne tente pas de le faire.

Je ne m'y aventurerai pas non plus, mais il est peut-être possible, en étudiant ses conceptions relatives à la création et la recherche, de saisir ce qu'était pour lui leur point de jonction, et la manière dont elles parvenaient à s'infiltrer l'une dans l'autre de façon si subtile. Je tenterai de cerner cette interface telle que lui-même la comprenait, en m'appuyant principalement sur ses ouvrages, ses articles et sa correspondance³. La première partie de l'article présente sa conception de la musique populaire et la signification esthétique qu'il lui attribuait. La seconde concerne le versant anthropologique et en particulier la manière dont il analysait et classait les mélodies rurales. Enfin, la troisième aborde leurs rapports, à la lumière des deux précédentes.

I. LA MUSIQUE POPULAIRE

Au début du XX^{ème} siècle, le terme "populaire" s'applique généralement à toutes les musiques de tradition orale. Bartók estime qu'il est important de distinguer, à l'intérieur de cet ensemble, la musique populaire urbaine de celle des paysans. La première est pour lui un dérivé de la tradition savante⁴. Elle est composée selon des schémas très simples, par des musiciens issus des classes supérieures, mais de faible niveau artistique. Elle se propage essentiellement par le biais de partitions imprimées ou d'ensembles de musiciens professionnels. C'est par leur intermédiaire qu'elle arrive également dans les milieux populaires. Depuis le début du XIX^{ème} siècle, cette musique est impliquée dans la construction des identités nationales et on lui attribue parfois (à tort, estime Bartók) une valeur patrimoniale.

La musique paysanne a, quant à elle, un statut paradoxal. On sait que Bartók y est très attaché, tant du point de vue artistique que scientifique. Elle est pour lui radicalement différente des autres formes musicales et il en parle volontiers comme d'un "*monde nouveau*"⁵. Elle n'est pourtant pas sans rapport avec la tradition savante : il estime en effet qu'il est peu vraisemblable qu'un paysan ait à lui seul la capacité d'inventer une mélodie vraiment nouvelle, et que celle-ci se répande dans la communauté⁶. Toutes celles qui ont cours dans le monde rural proviennent donc, de façon plus ou moins directe, de la ville et de ses élites. Mais c'est la partie la plus vulgaire de la musique savante - la chanson populaire

urbaine - qui pénètre le plus aisément dans les campagnes. La valeur des mélodies rurales ne résulte donc pas de leur origine, mais des altérations que les interprètes leur font subir.

1.1 De la ville à la campagne

La description la plus détaillée de la musique des paysans - à laquelle Bartók renverra dans ses écrits ultérieurs - se trouve dans son introduction à *Hungarian Folk Music*⁷. Il y explique que tous les (bons) interprètes, qu'ils soient ou non paysans, modifient sensiblement le modèle qu'ils reproduisent, pour l'adapter à leurs besoins expressifs. Ces changements sont généralement minimes : une valeur s'allonge, un accent se déplace, une intonation change, etc. Mais parfois, certaines de ces altérations deviennent permanentes. Les interprétations - et donc les variations - ultérieures s'appuient alors sur le modèle ainsi modifié et si le processus se répète plusieurs fois, la mélodie peut se transformer jusqu'à en devenir méconnaissable. Pour que cela se produise, il faut que ces petites variations, liées à l'exécution, s'effectuent de façon répétée dans le même sens. Cela implique que les interprètes vivent dans une certaine communauté de pensée. C'est le cas - estime Bartók - dans le milieu rural : *"Il n'y a aucun doute qu'avec des paysans qui peuplent une unité géographique, vivant proches les uns des autres et parlant la même langue, cette tendance à la variation, du fait des affinités entre les dispositions mentales des individus, travaille d'une seule manière, dans une même direction générale. C'est ainsi que la naissance d'un style musical homogène devient possible"*⁸. Chaque communauté a son style propre et la même mélodie donnera donc des variantes différentes selon la région où elle est adoptée.

A l'autre extrême, la musique urbaine ne connaît pas de variantes significatives d'une même mélodie. Entre deux mélodies par contre, les différences peuvent être très importantes, et il est difficile de les regrouper en styles régionaux homogènes. On peut, grâce à ces deux critères, estimer de façon approximative si une pièce appartient plutôt au monde urbain ou rural. Toutefois, la transition entre les deux extrêmes est continue, tant parce que les compositeurs de la tradition savante empruntent à la musique paysanne certaines tournures caractéristiques, que parce que celle-ci comporte des mélodies urbaines à divers stades d'assimilation⁹.

Il n'est donc pas toujours facile de tracer une frontière nette entre les deux, mais leur opposition est cependant importante, car les caractéristiques de l'une et de l'autre ne sont que le reflet d'une différence essentielle : les variations de la musique paysanne, sous sa forme la plus pure, ne résultent pas de choix esthétiques. Elles sont inconscientes, involontaires, inéluctables, et dépassent largement les interprètes en tant qu'individus¹⁰... Le principal signe de l'état archaïque de la musique populaire est le fait que *"chacun des genres (...) y exerce une fonction déterminée, conformément aux lois de la tradition orale. Autrefois, lorsqu'on jouait ou chantait dans nos campagnes, ce n'était pas parce qu'il en prenait fantaisie aux paysans, mais parce que la coutume, c'est à dire la tradition, maîtresse absolue de la vie rurale, le commandait impérieusement. Voilà qui semble contraire à ce qu'on s'accorde, en général, à penser de ces manifestations purement instinctives. Mais la contradiction n'est qu'apparente : c'est instinctivement que les paysans se plient aux prescriptions de la tradition, et comme poussés par une nécessité inexorable"*¹¹. La musique paysanne n'est pas le fruit de la volonté ou du choix d'individus particuliers. Elle est d'une autre essence que la musique savante, car elle est tout le contraire d'un artefact : il s'agit d'un phénomène naturel.

1.2. Signification artistique de la musique rurale

En associant ainsi folklore et nature, Bartók rejoint un courant de pensée dont les ramifications dans le monde musical de l'époque sont trop complexes pour être abordées ici. On se contentera de remarquer que pour lui, la musique rurale n'est pas simplement proche de l'état de nature. C'est un produit naturel à part entière : *"Elle est autant un phénomène naturel que, par exemple, les diverses manifestations de la Nature dans la faune et la flore. Elle a par là même, dans chacune de ses parties, une perfection artistique absolue - une perfection dans ses plus petites formes qui est - on pourrait presque dire - égale à la perfection d'un chef d'œuvre de plus grande envergure. C'est un modèle classique de la manière d'exprimer musicalement une idée dans sa forme la plus concise, avec les moyens les plus simples, avec vie et fraîcheur, brièvement et pourtant de façon complète et bien proportionnée."*¹²

Ce n'est peut-être pas un hasard que Bartók ait été un grand collectionneur de fleurs sauvages et d'insectes. On pourrait probablement interpréter ses pratiques anthropologiques - les "collectages" tout comme les classements que nous évoquerons dans la seconde partie - à la lumière de cette passion pour le vivant, sa description et son archivage¹³. C'est en tout cas à la nature vivante que les mélodies paysannes sont assimilées et l'une de leurs caractéristiques essentielles est la variation. Pour Bartók, qui conteste en cela une opinion répandue à son époque, les modèles dont se servent les paysans lorsqu'ils jouent ou chantent ne sont pas simplement des "partitions non-écrites". Ces entités ne peuvent être figées sur le papier, car la mélodie paysanne est *"semblable à un être vivant, elle se modifie sans cesse, et c'est pourquoi on ne peut jamais dire qu'un chant quelconque est tel qu'on l'a noté à quelque endroit mais*

seulement qu'il était tel alors, au moment précis de la notation et, bien entendu, à la condition qu'on l'ait noté correctement"¹⁴.

Nous retrouverons cette limite et ses conséquences épistémologiques lorsque nous aborderons les méthodes de classement de Bartók. Pour les techniques de composition, elle signifie que la notation est une source d'inspiration relativement superficielle. Certes, il est possible, explique-t-il, de créer une musique de qualité autour et à partir de la substance musicale telle qu'elle a été transcrite (lui-même a composé de cette manière) mais la véritable signification artistique de la musique rurale est autre : plutôt que de l'importer telle quelle, il s'agit de la prendre pour modèle, *"tout comme le peintre considère les propriétés visuelles des corps ou encore, pour illustrer cela à partir de la littérature, la musique rurale est au compositeur ce que la Nature elle-même est à l'écrivain. Mais tout comme le poète ne peut comprendre la Nature à partir de descriptions écrites, de même le compositeur ne peut espérer apprendre ce qu'est la musique rurale à partir de collections mortes de spécimens musicaux"*¹⁵. Les notations ne parviennent pas à saisir l'essence de ces mélodies, profondément variables et intimement liées au contexte. Il faut donc aller sur place pour les entendre dans toute leur spontanéité et leur fraîcheur.

II. RECHERCHES SUR LE FOLKLORE

L'orientation des travaux scientifiques de Bartók est essentiellement diffusionniste. Le but ultime des collectages, classements et analyses est la comparaison de musiques provenant de divers territoires, ce qui devrait permettre de *"démontrer les rapports culturels ancestraux de peuples aujourd'hui éloignés les uns des autres ; on pourrait définir les modalités des contacts entre peuples voisins, les affinités ou les oppositions de leurs mentalités."*¹⁶. Ce type de problématique, qui vise à déterminer et comparer les spécificités culturelles de chaque peuple, est très courant à l'époque. Il est directement lié aux idées nationalistes et c'est d'ailleurs par le nationalisme que Bartók parvient à la musique populaire, d'abord urbaine puis paysanne¹⁷.

C'est cette dernière qui se prête le mieux aux objectifs scientifiques qu'il poursuit. Tout d'abord, la musique urbaine est élaborée dans des milieux fortement acculturés et n'est donc pas vraiment propice aux inférences nationalistes. De plus elle est souvent véhiculée par des musiciens tsiganes, dont l'appartenance culturelle fait l'objet de nombreuses discussions à l'époque¹⁸. Mais ce n'est pas vraiment l'« impureté » de cette musique qui gêne Bartók. Il explique au contraire que les métissages peuvent être une source d'enrichissement mutuel des répertoires et c'est même la seule pour la musique rurale (puisque les paysans n'inventent pas de mélodies nouvelles)¹⁹.

Ce qui manque à la musique urbaine, c'est plutôt un lien profond avec une communauté. Elle est, par essence, artificielle, et si elle reflète quelque chose, c'est le goût et le sens esthétique de son créateur. A l'autre extrême, la musique paysanne est un phénomène naturel. Sous sa forme la plus pure, elle est simplement la manifestation spontanée des *"affinités entre les dispositions mentales des individus"*²⁰. Le caractère naturel du folklore est, à l'époque, constitutif de la plupart des recherches sur le monde rural et ouvre généralement la voie à des interprétations en termes de "spécificité nationale" ou de "race"²¹. Bartók s'est progressivement éloigné des idéaux nationalistes, mais le lien entre nature et folklore a gardé, pour lui, toute son importance théorique. La signification en est double, et c'est peut-être ce qui rend possible la communication entre les deux versants de son oeuvre : c'est du caractère naturel de la musique rurale que découlent à la fois ses qualités esthétiques et sa valeur anthropologique.

2.1. Regrouper les variantes

Pour pouvoir comparer les musiques de différentes populations et en tirer des conclusions significatives, il faut disposer de vastes corpus. Mais plus ceux-ci sont étendus, plus il est nécessaire de les organiser selon des principes qui permettent de retrouver aisément les mélodies apparentées. Il faut que ces critères soient aussi explicites et objectifs que possible, afin que tous les chercheurs puissent les utiliser. D'un autre côté, ils doivent saisir l'essence de la mélodie, afin de constituer des groupes de variantes pertinents. Ce sont deux conditions indispensables pour espérer retrouver des mélodies apparentées parmi des dizaines de milliers d'autres (un seul recueil de Bartók en renferme généralement plus de mille).

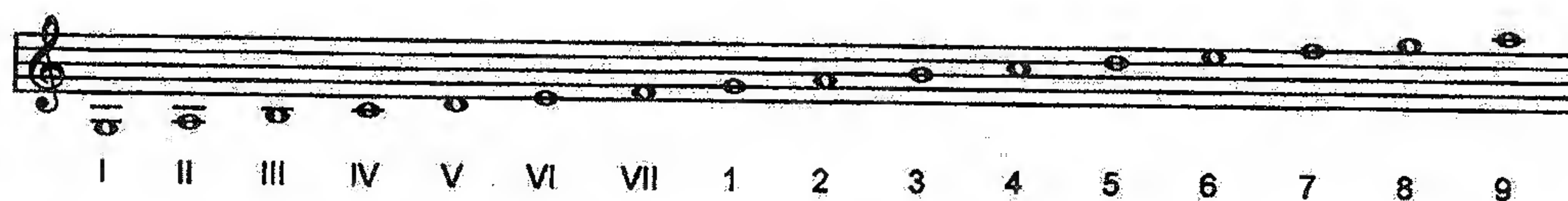
Or il est souvent très difficile de définir de façon objective les notions d'apparement, d'identité ou de modèle mélodique, dès lors qu'il s'agit de musiques de tradition orale. Ces questions n'ont cessé de préoccuper Bartók, comme l'attestent ses collaborateurs, et comme on peut le deviner simplement en comparant les systèmes de regroupement qu'il met en œuvre dans ses différents ouvrages : autour d'un noyau commun, ils sont tous différents, et de plus en plus complexes au fil des ans. Il n'y a pas lieu d'exposer ici le détail de ces systèmes et de leur évolution²², mais il peut être intéressant d'en mentionner quelques principes, communs à la plupart des ouvrages de Bartók et qui permettront peut-être de mieux

comprendre ce qu'était pour lui une mélodie paysanne. On prendra comme exemple son recueil *Melodien der rumänische Colinde* (1935)²³.

2.1.1 La règle

Seule la première strophe est transcrite. Les éventuelles variations ultérieures sont notées en dessous : leur point d'insertion est repéré par un chiffre suivi d'une parenthèse (par ex. "4)"), et la strophe ou elles interviennent est indiquée par son numéro, suivi de l'abréviation "str." (ainsi, dans l'exemple 2, les 2^{ème}, 3^{ème} et 4^{ème} strophes de la mélodie 64a commencent par un si et non un ré).

Toutes les mélodies sont transposées de sorte que leur finale soit *sol3*. Il s'agit de leur finale "structurelle", qui ne coïncide pas toujours avec la dernière note chantée. La hauteur réelle du dernier son est indiquée à la fin de la transcription. Un numéro est attribué à chaque note (voir ex. 1).



Exemple 1 - Numérotation des degrés

La mélodie est divisée en "sections". On s'appuie pour cela sur le texte : une section correspond à un vers et le nombre de syllabes de chacun est indiqué au dessus de la première portée.

On relève la "césure", c'est à dire la hauteur de la dernière note de chaque section (sauf celle de la dernière, qui est toujours *sol3*). L'une de ces césures - généralement la deuxième - est dite "principale" et les autres "secondaires". Elles sont indiquées au dessus de la transcription, par un carré où figure le numéro de la note correspondante. Ce carré est fermé si la césure est principale et ouvert si elle est secondaire.

Ces critères forment le noyau de la plupart des systèmes conçus par Bartók. Celui de cet ouvrage est déjà très complexe - mais moins que ceux des recueils ultérieurs - et demanderait à être exposé avec plus de détails qu'on ne peut le faire ici. Il semble cependant utile d'évoquer, ne serait-ce que pour en donner une idée, la manière dont ces critères sont utilisés (voir ex.2).

1) Les chansons sont réparties en trois "classes" (A, B et C), selon le mètre prédominant du texte (6 syllabes, 8 syllabes ou structure strophique).

Les étapes 2 à 6 ne concerneront que les classes A et B. Les mélodies de la classe C ont une forme que Bartók estime "indéterminée" et il ne cherche pas à les ordonner (la plupart sont d'importation urbaine récente, et l'un des objectifs de ce premier classement est précisément de les écarter).

2) Chaque classe est divisée en "sous-classes" (I, II, III, etc.) en fonction du nombre de sections mélodiques (une, deux, trois, etc.).

3) Chaque sous-classe est divisée en "groupes", (a, b, c, ...) en fonction du nombre de syllabes de chaque ligne. Occasionnellement, un vers peut s'écarter du mètre prédominant²⁴.

4) Les groupes isométriques (dont tous les vers ont le même mètre) sont divisés en deux "sous-groupes" (α et β) : les mélodies isorythmiques (même rythme dans toutes les sections) sont rangées dans le premier, et celles hétérorhythmiques dans le second.

Les groupes hétérométriques sont laissés tels quels.

5) Chaque groupe ou sous-groupe est ordonné selon le rythme de la première section, du plus simple au plus complexe.

A l'intérieur des ensembles ainsi obtenus (auxquels Bartók n'attribue plus de nom particulier), on range les mélodies du grave à l'aigu en faisant intervenir successivement les critères suivants : les césures principales, puis les césures antérieures, puis les césures postérieures.

Enfin, si un critère supplémentaire est nécessaire, on considère l'ambitus.

2.1.2 Les exceptions

On peut, avec un peu de patience, apprendre à manier ces principes. Mais il n'est pas difficile alors de constater qu'ils ne sont pas toujours respectés. Dans notre exemple, les mélodies 64d et 64g n'ont que deux sections, alors que les autres en comportent trois. Elles auraient donc dû se trouver dans une autre sous-classe (critère n°2). Il est vrai que lorsque cette troisième section existe, elle répète la première. C'est sans doute pour cette raison que Bartók considère qu'elle est virtuellement présente (c'est le sens du

Nombre de syllabes de chaque section

Hauteur de la première césure

Hauteur de la césure principale

Numéro de bande, lieu de l'enregistrement, interprète, date.

Indique un refrain.

Variations dans les autres strophes

Hauteur réelle du dernier son

8, 5, 8, 7 [3] F. 1577 b, Săvârșin (Strad), Lina Adam, II. 1917.
T. giusto, $\delta = 106$ (acc. 4 str.) - 116 [7]
64 a. 135. Pă-dăm-pu ma-la-lu-lu-i, Ho-i l'er, ho-i mi l'er, Pă-dăm-pu ma-la-lu-lu-i
2. 3. 4. str. Var.
1) 2)

8, 5, 8, 7 [3] F. 1077 c, Cghelar, (Hunedoara), Măria Lăcut, mi Iric (22), II. 1913.
T. giusto, $\delta = 90$ (acc. 3 str.) - 106 [7]
64 b. 126. Ha-i cu-to-țiu să su-i-mu, Ho-i l'er, flo-ri de măr, Ha-i cu-to-țiu să su-im.
2. str. 3. str. Var. 4.
1) 2) 3) 4)

8, 7, 8, 3 [3] M.F. 1973 a, Târna mare (Sătmar), feciori, I. 1912.
T. giusto, $\delta = 80$
64 c. 1042. Dum-nu-ze-zău de la'n ce-pu-țu, Dum-nu-lui și-a nos' Dum-nu, Dum-nu-ze-zău de la'n ce-pu-țu
Var.
1)

8, 7, 8, 3 [3] M.F. 1978 b, Târna mare (Sătmar), feciori, I. 1912.
T. giusto, $\delta = 84$ (acc. 5 str.) - 100 [7]
64 d. 92 d. Ho-i d-un-blăm de co-rin-dă-mu, Dum-nu-lui și-a nos' Dum-nu,
1. str. (var.) 2. str. 3. str. 4. str. Var.
1) 2) 3) 4) 5) 6) 7)

8, 7, 8, 7 [3] Chincis (Mureș Turda), Alexandru Măriș (30), IV. 1914.
T. giusto
64 e. 840. Co-lo'n jos și mai din jos-țu, Dum-nu-lor și-a nos' Doamni, Co-lo'n jos și mai din jos
Var.
1)

8, 7, 8, 7 [3] F. 1251 c, Orșova (Mureș Turda), Măria Lăcut (22), II. 1914.
T. giusto, $\delta = 82$
64 f. 112 a. Tri co-coși he-gri cân-tă-ră, Dum-nu-lor și-a nos' Doamni, Tri co-coși he-gri cân-tă-ră
2. 3. str.
1) 2) 3) 4) 5) 6) 7)

8, 6, 8, 7 [3] F. 1241 c, Sibăniș (Mureș Turda), Toader Moldovan, țigan (50), IV. 1914.
T. giusto, $\delta = 180$
64 g. 120 b. It-sta-i sa-ra de Cră-cu-nă, Flo-ri dal-be de măr-ră,
Var. Muiri:
1) 2) 3) 4) 5) 6) 7)
-be de măr
Var. Maramureș, 10.; Brăg. 46, 51, 132, 65.

Variations dans les autres strophes

Hauteur réelle du dernier son

Variantes dans d'autres recueils

Exemple 2 - Un groupe de variantes²⁵

signe [8]). Il n'en reste pas moins qu'en appliquant le principe préétabli, ces deux pièces auraient dû être rangées ailleurs.

Un autre problème : la deuxième section, que Bartók marque comme un refrain, comporte parfois cinq, parfois sept et une fois six syllabes. Les variantes correspondantes auraient donc dû aboutir dans des groupes différents (critère n°3). On comprend toutefois que Bartók ait voulu les garder ensemble, car elles ont effectivement un certain "air de famille", mais là encore, les critères sont transgressés. De plus ces mélodies sont classées dans le groupe défini par le mètre "8,5,8" (groupe B.III.b), qui n'est représenté que dans les deux premières.

En feuilletant le recueil, les exceptions de ce genre s'accumulent. D'ailleurs, avec l'honnêteté qui le caractérise, Bartók mentionne ces anomalies dans l'introduction : *"comme il est important que toutes les variantes d'une mélodie soient publiées ensemble dans un même groupe [Gruppe] et non éparpillées, j'ai avant tout établi les groupes de variantes [Variantengruppe] - d'une part en m'aidant du système de groupage, d'autre part en m'appuyant sur une recherche approfondie dans l'ensemble du matériel - sans prendre garde au fait que les membres d'un groupe de variantes aient ou non la même construction. En tête de chaque groupe de variantes, figure la mélodie dont la structure semble la moins altérée et la plus proche du prototype prédéterminé"*²⁶. Une précision terminologique semble nécessaire : les "groupes de variantes" ne sont pas les "groupes" auxquels aboutit la troisième étape du classement²⁷. Ils sont repérés par un numéro (le 64 dans notre exemple), auquel s'ajoute, pour chaque variante, une lettre permettant de l'identifier (celle-ci n'est pas la même que celle attribuée aux "groupes" de l'étape 3).

L'extrait cité ci-dessus est la seule explication que Bartók fournit quant à la manière dont les groupes de variantes sont constitués. On comprend qu'ils résultent pour une part des critères prédéfinis, mais que ceux-ci sont appliqués de façon plus souple qu'il n'y paraît. Cela revient à dire qu'à eux seuls, ils sont insuffisants pour grouper les variantes de façon satisfaisante, et que cette opération requiert donc une part d'intuition.

Il semble inutile de s'attarder sur le fait que cela compromet l'idéal d'objectivité que Bartók poursuit. Ce qui est remarquable en revanche, c'est qu'il s'en soit rendu compte, et surtout qu'il l'ait assumé de façon explicite. Il aurait pu, somme toute, se contenter d'appliquer ses critères, même lorsque les ensembles ainsi constitués semblaient défier le bon sens ; il paraîtrait même normal qu'une démarche scientifique aboutisse parfois à des résultats contre-intuitifs. S'il ne l'a pas fait, ce n'est pas par manque de rigueur : il insiste souvent sur la nécessité d'une méthode explicite, détaille la sienne avec minutie et va même jusqu'à en montrer les limites, au delà desquelles des décisions subjectives doivent intervenir (comme c'est le cas ici). On remarque aussi que ce n'est pas le seul système qu'il estime incapable de reconnaître et grouper mécaniquement toutes les variantes²⁸. On a donc l'impression que les critères objectifs sont, au fond, inaptes à saisir ce qu'il considère être le lien entre deux mélodies. Ils peuvent le décrire approximativement, mais l'intuition paraît nécessaire pour en atteindre l'essence.

2.2. Le prototype

Bartók s'est aventuré une seule fois, à ma connaissance, à définir l'idée de variante de façon explicite : *"je dirais [I should say] que les variantes sont des mélodies dont le rapport entre les degrés principaux est à peu près similaire ; ou, en d'autres mots, dont le contour mélodique est entièrement ou partiellement similaire"*²⁹. Cette définition est plutôt ambiguë et se trouve d'ailleurs dans une section intitulée *"Le problème des variantes"*. Ce problème est pour Bartók que dans un style "homogène" - caractéristique, on s'en souvient, de la musique paysanne - les mélodies se présentent parfois en longues chaînes continues, dont deux maillons adjacents sont sans conteste des variantes l'un de l'autre, mais dont les extrêmes sont trop différents pour être rangés dans le même groupe. Le découpage de telles chaînes fait nécessairement intervenir des décisions arbitraires. Bartók définit donc des principes *a priori* pour délimiter les groupes, mais dans ces cas particuliers leur application est tempérée par l'appréciation subjective du choix le plus pertinent.

Les critères préétablis sont ainsi parfois transgressés, et les variantes réunies ont alors des caractéristiques structurelles différentes. Il faut donc choisir l'une d'entre elles, dont les propriétés serviront à incorporer le groupe dans l'ensemble du système. Bartók recommande de considérer pour cela *"la plus ancienne", "la plus simple", "la meilleure" ou encore "la plus courante"*³⁰. Une précision supplémentaire nous est fournie dans le passage cité ci-dessus : *"En tête [de chaque groupe de variantes] figure la mélodie dont la structure semble la plus intacte et la plus proche du prototype prédéterminé [deren Struktur am unberührtesten und der vorausgesetzten Urgestalt am nächsten zu sein scheint]"*.

Il y a donc, pour chaque groupe de variantes, un "prototype prédéterminé" qui lui est propre et dont les mélodies se rapprochent plus ou moins. Les termes employés par Bartók évoquent la conception platonicienne bien connue, où les objets sensibles "réalisent" des Idées, transcendantes et immuables³¹. C'est sous cet angle qu'on peut comprendre l'expression : *"la plus intacte"*. Au sens strictement temporel, elle devrait désigner la forme la plus proche de la mélodie urbaine, telle que celle-ci est arrivée, un jour, dans le milieu rural. Or ce n'est certainement pas de cela qu'il est question : d'une part le contexte s'y oppose et de l'autre, les groupes de variantes ne sont manifestement pas ordonnés selon ce principe (le

critère n°1 a précisément pour but d'écarter les chansons d'importation urbaine récente). L'expression devient plus claire si l'altération est rapportée à un modèle originel parfait. On comprend alors aussi que cette mélodie "la plus intacte" puisse être appelée à d'autres endroits "la plus ancienne", "la plus simple" ou encore "la meilleure".

On comprend surtout pourquoi des critères objectifs ne suffisent pas pour déterminer les variantes : elles ne se définissent pas par leur structure apparente, mais par le prototype dont elles sont la réalisation. Celui-ci n'est pas une forme simplifiée de la mélodie, qu'il serait possible d'extraire par l'analyse. Bartók présente parfois sous la transcription de la pièce son "squelette", c'est à dire "la mélodie dépouillée de tous ses ornements"³². Mais les membres d'un groupe ont alors souvent des squelettes différents et ce n'est donc pas ainsi que se définit leur unité.

En fait, Bartók n'indique jamais un prototype ou un modèle sous-jacent. Il se contente de le suggérer par le groupage. On comprend donc que la musique rurale se distingue de la tradition savante, non simplement parce que son modèle n'est pas (encore) écrit, mais surtout parce qu'il est, par essence, indescriptible³³. Les mélodies devenues vraiment paysannes apparaissent comme des produits naturels car, tout comme ces derniers, elles sont des réalisations plus ou moins "typiques", de prototypes transcendants et immuables.

Il semble qu'on touche ici à l'interface par laquelle le compositeur peut imprégner son oeuvre de l'atmosphère de la musique rurale. Un léger détour par les autres types d'influence que Bartók envisage permettra peut-être de mieux saisir la signification de celui-ci.

III. DIFFERENTES MANIERES DE S'INSPIRER DU FOLKLORE

3.1 Citation et imitation

Bartók distingue généralement trois façons de s'inspirer des musiques traditionnelles³⁴. La première est la citation directe, c'est à dire l'utilisation telle quelle d'une mélodie populaire. Le travail du compositeur se situe alors sur un axe entre deux extrêmes : "d'un côté, l'accompagnement, les phrases introductive et conclusive n'ont qu'une signification secondaire, ils ne sont pour ainsi dire que la monture de la pierre précieuse, la mélodie paysanne. De l'autre côté, il en va exactement de façon inverse : la mélodie n'est que l'« épigraphe », c'est ce qui « tourne autour » qui porte la véritable signification"³⁵. Bartók donne les *Danses populaires roumaines* comme exemple du premier type de démarche, le second étant illustré par les trois premières *Improvisations sur des chansons paysannes hongroises*³⁶.

Ce type d'arrangement a joué selon lui un rôle important dans l'élaboration de ses techniques de composition. Sur le plan mélodique les modes utilisés dans la musique rurale sont très variés, et c'est à eux qu'il attribue son émancipation de la dichotomie majeur-mineur. Les rythmes sont souvent très complexes, avec de fréquents changements de mètre, et l'interprétation *rubato* (sans pulsation isochrone) est très répandue, ce qui l'a semble-t-il également marqué³⁷. Enfin, les rapports hiérarchiques au sein de l'échelle sont souvent différents de ce que la tradition savante enseigne, et les répercussions s'en sont faites sentir sur sa conception de l'harmonie : "la transformation de la septième en consonance s'explique, dans la musique hongroise, par le fait que, dans nos chansons populaires à mélodie pentatonique, la septième se présente comme un intervalle égal à la tierce et à la quinte (...) Les notes que nous avons si souvent entendues équivalentes et successives, rien de plus naturel que d'avoir tenté d'en exprimer l'équivalence dans la simultanéité (...) L'accumulation si particulière de sauts de quarts dans nos vieilles mélodies nous a également incités à former des accords de quarts : la succession horizontale a été projetée en simultanéité verticale"³⁸. Ces innovations ont pu faire penser à une orientation atonale de sa musique et Bartók lui-même semble l'avoir cru à un moment³⁹, mais il est revenu peu de temps après sur cette opinion. En fait, explique-t-il, la musique dodécaphonique et celle basée sur les mélodies rurales ne peuvent rien avoir en commun, car ces dernières sont exclusivement tonales⁴⁰. Sur le plan esthétique, la différence est que la musique atonale (et en particulier celle de Schönberg) est libre de toute influence paysanne et complètement étrangère à la "Nature". Plus que d'une critique, il s'agit pour Bartók d'un constat, et en même temps d'une explication de la difficulté que le public a à la comprendre⁴¹.

Bartók considère les pièces reposant sur la citation directe comme des "transcriptions"⁴², les assimilant en cela aux arrangements d'airs populaires pour piano (et éventuellement voix) en vogue dans le contexte nationaliste de l'époque. La valeur artistique de ces adaptations, qui portent d'ailleurs le plus souvent sur des chansons urbaines, est très inégale. Celles de Bartók se situent nettement au dessus de la moyenne, mais la démarche reste comparable. Telle que lui-même la formule, il s'agit de "familiariser le grand public avec les chansons populaires, afin d'en promouvoir l'appréciation. (...) Lorsque des chansons populaires sont transférées de leur environnement rustique à la ville, un attirail musical approprié est nécessaire ... Qu'il soit adapté au chant ou au piano, l'accompagnement doit s'efforcer de recréer le village et la prairie qui font défaut"⁴³. On se souvient que la musique des paysans tire ses qualités esthétiques de son caractère naturel et en particulier du fait qu'elle est une émanation spontanée

de leurs conditions de vie. On pourrait sans doute analyser les arrangements de Bartók dans cette perspective, en essayant de comprendre de quelle manière il entendait *"recréer le village et la prairie"* et plus largement le contexte d'exécution traditionnel des mélodies rurales.

Si les pièces reposant sur la citation directe requièrent parfois de l'inspiration et du génie de la part du compositeur (surtout lorsque la citation n'est qu'un prétexte), elles restent des *"transcriptions"*, et non des *"oeuvres originales"*. Au fil du temps, elles deviennent de plus en plus rares dans les compositions de Bartók.

Le pastiche semble constituer une démarche différente et plus subtile. Il s'agit d'imiter, de façon plus ou moins consciente certaines tournures caractéristiques de la musique populaire. Le résultat est une mélodie nouvelle, *"de style folklorique"*, mais inventée par le compositeur. Bartók commence par distinguer cette approche de la précédente, mais poursuit en expliquant que cette différence n'est, au fond, qu'apparente⁴⁴. Pour lui, l'origine du thème présente éventuellement un intérêt musicologique, mais elle n'en a aucun du point de vue artistique. Que le compositeur l'ait ou non inventé, l'essentiel est dans l'utilisation qu'il en fait, dans ce qu'il construit à partir et autour de l'idée musicale de départ. On peut remarquer que le génie du compositeur est en cela très proche de celui du paysan. Dans un cas comme dans l'autre, la musique acquiert sa valeur grâce à la variation ; ni la qualité ni l'origine du matériel initial ne comptent réellement du point de vue artistique. Nous retrouverons bientôt cette idée.

3.2 Apprendre à parler

L'inspiration folklorique suit une troisième voie, la plus subtile selon Bartók, lorsque *"ne se dévoilent ni des mélodies populaires ni leurs imitations, mais qu'elles imprègnent fortement la musique dans toute son atmosphère particulière. Nous pouvons dire alors que le compositeur a complètement absorbé en soi l'essence de la musique paysanne, qu'il en a fait sa langue maternelle musicale, qu'il la domine aussi parfaitement qu'un poète"*⁴⁵. Il s'agit de dépasser les simples idiomatismes, pour acquérir une réelle capacité générative : *"ce qui [est] vraiment important, c'est d'acquérir le langage musical de notre paysannerie, tout comme un enfant acquiert sa langue maternelle, et, une fois en sa possession, de l'utiliser comme un moyen d'expression naturel et pour ainsi dire inconscient"*⁴⁶. Contrairement aux deux démarches précédentes, celle-ci ne consiste donc pas à citer ou imiter directement les musiques rurales, mais à en atteindre les modèles, pour les réutiliser dans la création de nouvelles oeuvres.

On se souvient que ces modèles sont des *"prototypes prédéterminés"*, sortes d'idées musicales autour desquelles gravitent les groupes de variantes. Ils semblent constituer l'interface à travers laquelle une réelle interaction entre les systèmes anthropologique et artistique est possible. En eux-mêmes, ils n'appartiennent ni à une démarche ni à l'autre, mais leur appréhension nécessite la jonction des deux. La recherche (collectage, transcription, comparaison des pièces) suggère des groupes de variantes, mais leurs modèles ne peuvent être atteints que par l'intuition. C'est ainsi que la subjectivité s'immisce dans le système de classement. C'est également grâce à ces prototypes qu'on peut acquérir et parler le *"langage musical"* des paysans. Ils apparaissent donc à la fois comme des points de compréhension anthropologique et des sources d'inspiration artistique.

La variation en est indissociable : d'une part ils ne sont pas formulables en tant que tels, et de l'autre leurs réalisations sont pour Bartók des produits naturels, et plus précisément vivants. Contrairement à la citation directe et au pastiche, ce n'est pas une substance musicale qui s'imprègne ici dans l'oeuvre, mais plutôt un état d'esprit, dont l'une des caractéristiques principales est la propension à varier. C'est le trait que Bartók retient pour qualifier l'impression folklorique dans ses oeuvres originales : *"les mélodies de mes quatuors, etc. ne diffèrent pas, dans leur essence, de la mélodie populaire ; mais le cadre est plus rigide, voilà tout. Vous savez d'ailleurs que j'aime beaucoup le travail technique, que je ne présente jamais une idée deux fois de la même façon, que je ne répète jamais identiquement une partie ; cela explique ma grande affection pour la variation et la transformation des thèmes. Ce n'est pas par jeu qu'à la fin de mon Second concerto, je donne le premier thème lu à l'envers : cette extrême diversité qu'on trouve dans notre musique nationale, est aussi une tendance de ma nature"*⁴⁷.

EN GUISE DE CONCLUSION

Tenter de décrire l'interface entre ces deux systèmes telle que Bartók la concevait, implique de laisser dans l'ombre ce qui l'était également pour lui. On pourrait cependant aller plus loin, en adoptant un autre point de vue et un autre objet d'étude : non plus l'interface, mais les interactions elles-mêmes. C'est la démarche de la plupart des analystes, qui se penchent pour cela sur les deux corpus de l'oeuvre de Bartók (ses musiques traditionnelles et ses compositions). Il est rare toutefois que de telles études décrivent l'imprégnation dont il a été ici question. Il s'agit d'une *"atmosphère"*, difficilement localisable et fortement subjective, dont la perception dépend, comme il l'affirme lui-même, du degré de familiarité de l'auditeur avec les musiques traditionnelles. Il n'est donc pas certain qu'une analyse qui tenterait d'être objective puisse l'atteindre.

Qu'on me permette de conclure en attirant l'attention sur le fait que, si les travaux concernant le système compositionnel de Bartók sont nombreux, de même que ceux traitant de ses rapports avec le folklore, le vaste champ de recherches que constitue sa pensée anthropologique a été très peu étudié⁴⁸. Elle reste très mal connue des musicologues comme des ethnologues. Et pourtant, elle pourrait s'avérer très intéressante pour les uns comme pour les autres. Elle permettrait tout d'abord de mieux comprendre la genèse de ses oeuvres musicales. Les commentateurs ont souvent cherché à déceler la trace des musiques traditionnelles dans ses compositions, mais ils se sont plus rarement penchés sur les raisons pour lesquelles il recherchait cette influence et sur ce que ces mélodies pouvaient signifier, pour lui et pour son public. Pour répondre à ces questions, il faudrait probablement prendre en compte l'ensemble de ses rapports avec le monde rural, qu'ils soient artistiques ou scientifiques. D'autre part, sa manière de modérer une méthode rigoureuse grâce à l'intuition pourrait s'avérer intéressante, comme tentative épistémologique, à l'heure où l'ethnomusicologie réfléchit (depuis quelques années déjà) sur la part de subjectivité à introduire dans l'analyse des musiques traditionnelles. Enfin, ses recueils constituent des corpus impressionnants, tant par le nombre que par la finesse des transcriptions, mais ils n'ont pas encore été exploités à leur juste valeur⁴⁹. Dans l'ensemble, son effort - à la fois artistique et scientifique - de compréhension des musiques traditionnelles est d'une ampleur rare et peut-être unique dans l'histoire de la musique. Il serait certainement possible d'en profiter davantage.

(*) Doctorant en ethnomusicologie

PETITE BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE SUR LES INFLUENCES FOLKLORIQUES DANS L'ŒUVRE DE BARTOK

ANTOKOLETZ Elliott : *Béla Bartók, A Guide to Research, Second Edition*, New York and London : Garland Publishing Inc., 1997. Abondante bibliographie, classée par thèmes et commentée.

GERGELY Jean : "Bela Bartok, compositeur Hongrois. Troisième Partie : Bartok et le folklore musical", *La revue Musicale* (Paris) n° 333-335, 1980 ; pp. 5-131

LAMPERT Vera : "Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, rethenische, serbische und arabische Volkslieder und Tänze", dans *Documenta Bartókiana*, Heft 6, Akadémiai Kiadó, Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1981, pp. 15-152. Présente les 313 thèmes utilisés comme citations directes dans ses œuvres.

LENOIR Yves : *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940-1945)*, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1986. Analyse entre autres l'«imprégnation» de certaines œuvres originales de Bartók.

SZABOLCSI Bence (coord.) : *Bartók sa vie et son œuvre*, Budapest : Corvina, 1956. On y trouvera plusieurs articles sur l'œuvre de Bartók (notamment par Z. Kodály), ainsi qu'une partie de sa correspondance.

Notes

¹ Cela est explicite par exemple dans son interview avec D. Dille, publiée dans : D. Dille, *Béla Bartók, Regard sur le passé*, éd. par Yves Lenoir, Louvain-La-Neuve : Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, coll. Erasmé, 1990. On en trouvera d'autres exemples dans Béla Bartók, *Musique de la vie*, éd. par P.A. Autexier, Paris : Stock Musique, 1981. Plusieurs de ses analyses ont été traduites en français. La plupart de celles qui l'ont été figurent dans cet ouvrage. Pour les autres, voir *Béla Bartók Essays*, éd. Benjamin Suchoff, Londres : Faber and Faber ; 1976.

² Ce paragraphe s'appuie sur "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music", Conférence donnée à l'université de Columbia, en 1941, in *Béla Bartók Essays*, op. cit.

³ Il ne s'agira donc pas directement de la présence objective de l'un dans l'autre. Celle-ci a déjà fait l'objet de nombreuses études, dont on trouvera quelques références à la fin de cet article.

⁴ Les caractéristiques énumérées dans ce paragraphe sont fréquemment évoquées par Bartók. On les trouvera par exemple dans "Hungarian Folk music and the Folk Music of Neighbouring people" (1937), republié dans Béla Bartók, *Studies in Ethnomusicology*, éd. B. Suchoff, Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1997 ; pp. 174-240.

⁵ C'est l'expression qu'il emploie dans une lettre à sa grand-mère durant l'été 1904 (citée par B. Suchoff dans son introduction à *Studies in Ethnomusicology*, op. cit.). Bartók s'intéressait depuis deux ans déjà à la musique populaire, mais n'avait jusqu'alors rencontré que la musique urbaine. C'est grâce au chant d'une jeune servante sicule, entendu à l'improviste par la fenêtre ouverte cet été là, qu'il se rendit compte de l'altérité fondamentale de la musique paysanne. De fait, à son époque, celle-ci était très mal connue.

⁶ *Hungarian Folk Music*, Oxford University Press, London : Humphrey Milford, 1931, p.2.

⁷ Ibid., p. 1-3

⁸ Ibid., p. 3.

⁹ "Hungarian Folk Music and the Folk Music of Neighboring People", op. cit.

- ¹⁰ "Gipsy Music or Hungarian Music ? ", conférence donnée en 1931 devant la Société maghiare d'ethnographie, traduite dans Béla Bartók, *Essays*, éd. Benjamin Suchoff, Londres : Faber and Faber, 1976 pp. 206-223.
- ¹¹ *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?* (Législation du folklore musical), traduction E. Lajti, Genève, impr. A. Kundig, 1948, 21p. Archives Internationales de Musique Populaire.
- ¹² "The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time", *The Sackbut* II/1, June 1921, pp. 5-11. Republié dans *Documenta Bartókiana*, éd. D. Dille, Budapest : Akadémiai Kiadó, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1977, pp. 101-108.
- ¹³ Ce rapprochement est suggéré par Z. Kodály dans "Bartók le folkloriste", *Bartók sa vie et son œuvre*, éd. Bence Szabolcsi, Budapest : Corvina, 1956. pp. 62-72
- ¹⁴ "Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?", op. cit.
- ¹⁵ "The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time", op. cit.
- ¹⁶ "Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?", op. cit.
- ¹⁷ Il n'est pas possible d'aborder les rapports de Bartók avec le nationalisme dans le cadre de cet article. Il s'agit cependant d'une piste importante pour la compréhension des enjeux du folklore dans son œuvre. Voir notamment son "Autobiographie", *Musikblätter des Anbruch*, 1921/5, pp. 87-90, traduite dans *Musique de la vie*, op. cit. ; pp. 15-2. De façon plus générale, ses premiers essais (et plus encore ses lettres), dont certains sont traduits dans cet ouvrage, témoignent fréquemment de son intérêt pour les questions de "spécificité nationale". Sur le nationalisme et la découverte du folklore par les intellectuels de l'époque, voir A.M. Thiesse, *La création des identités nationales Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris : Seuil (Univers Historique), 1999.
- ¹⁸ Voir par exemple "Gipsy Music or Folk Music ?", op. cit.
- ¹⁹ "Race Purity in Music", in *Modern Music* (New York), XIX/3-4 ; pp. 153-155. Republié dans Béla Bartók, *Essays*, éd. Benjamin Suchoff, Londres : Faber and Faber, 1976 ; pp. 29-32.
- ²⁰ *Hungarian Folk Music*, op. cit., p.3.
- ²¹ Voir note 17.
- ²² Bartók explique très clairement, au début de chacun de ses recueils, les méthodes employées pour transcrire et grouper les mélodies. Il discute ces choix en détail dans son introduction à *Serbo-Croatian Folk Songs*, (co-auteur : Albert B. Lord), Columbia University Press, New York, 1951. Je connais deux études consacrées à l'évolution de ces systèmes : Maria Domokos, "Bartók's System zum Ordnen der Volksmusik", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24 / 3-4, pp. 315-326. et Sandor Kovacs : "The Bartók System of Hungarian Folk Music", dans Béla Bartók, *Hungarian folk songs. Complete collection*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1993 ; pp. 11-155
- ²³ *Melodien der rumänische Colinde*, Vienne : Universal Edition, 1935. Les *colinde* sont des chants de Noël roumains. Bartók les a enregistrés avant la première guerre mondiale en Transylvanie, à l'époque une région hongroise. Une édition posthume comportant également le texte de ces chansons (que Bartók avait du renoncer à publier, faute de moyens) est parue comme vol. IV de *Rumanian Folk Music*, éd. par B. Suchoff, 5 vol., Martinus Nijhoff, La Hague.
- ²⁴ Il est notamment fréquent que des vers de sept syllabes remplacent ceux de huit. Dans l'exemple 2, c'est le cas dans la troisième section des variantes b, c et e.
- ²⁵ Extrait de *Melodien ... Colinde*. Ce "groupe de variantes" est le septième du "groupe" b (défini par le mètre 8,5,8), appartenant à la sous-classe III (trois sections mélodiques), de la classe B (mélodies basées sur des vers de huit syllabes). J'ai agrandi la première mélodie pour en faciliter la description.
- ²⁶ *Melodien der rumänische Colinde*, op. cit., p. XVI.
- ²⁷ L'allemand distingue plus facilement les deux que le français. Afin d'alléger l'exposé, je me contenterai ci-dessous d'écrire groupe pour "groupe de variantes", faisant figurer le "groupe" de l'étape 3 entre guillemets.
- ²⁸ Voir les introductions et préfaces de ses ouvrages *Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie)* Bucarest : Academia Română, 1913 (préface traduite dans *Studies in Ethnomusicology* op.cit., pp. 1-6). *Serbo-Croatian Folk Songs*, op. cit., p. 14. *Volksmusik der rumänen von Maramures*, Munich : Drei Maskenverlag, 1923, republié comme vol. V de *Rumanian Folk Music*, op. cit.. *Slowakische Volkslieder*, éd par Alica Elscheková, Oskar Elschek et Josef Kresánek, Bratislava : Academia Scientiarum Slovaca (préface traduite dans *Studies in Ethnomusicology* op. cit., pp. 241-264).
- Dans *Chansons ... Bihar*, les mélodies sont classées en appliquant à la lettre les critères préétablis. Les variantes qui se retrouvent ainsi séparées, sont liées par des renvois de l'une à l'autre. C'est à partir de *Volksmusik...Maramure* qu'elles commencent à être déplacées, comme c'est le cas ici.
- ²⁹ *Serbo-Croatian Folk Songs*, op.cit., p. 17. On remarque que les seuls critères qui pourraient saisir le contour mélodique de façon objective sont les césures et l'ambitus. Or, au fil des recueils, leur position dans les systèmes devient de plus en plus périphérique.
- ³⁰ J'ai réuni les épithètes employés dans *Serbo-Croatian Folk Songs*, op. cit. p. 16 et *Volksmusik...Maramure*, op. cit.
- ³¹ D. Dille s'est penché sur les lectures philosophiques de Bartók dans "Bartók, lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucault" (1967), 87-106. *Studia Musicologica*, vol. X, n°3-4, 1968, 209-228, republié dans Dille (1990) pp. 87-106.
- ³² *Serbo-Croatian Folk Songs* op. cit., p. 90
- ³³ Des recherches récentes, s'appuyant sur une épistémologie nettement différente, aboutissent à des conclusions similaires dans une petite région de Transylvanie. Les travaux de Bartók y sont utilisés de façon très intéressante. Voir Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Speranta Rdulescu, *A tue tête. Chant et violon au Pays de l'Oach (Roumanie)*, Paris : Société d'ethnologie (collection "Hommes et Musiques"), sous presse
- ³⁴ Voir "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music", op. cit. (note 2). Voir également "De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante d'aujourd'hui", paru en allemand, sous le titre "Vom Einfluss der Bauernmusik auf die heutige Kunstmusik" dans *Melos* 1920/17, p. 384-386 et 1930/2 p. 66-67 ; traduit dans Béla Bartók, *musique de la vie* op.cit.
- ³⁵ "De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante d'aujourd'hui", op. cit.

- ³⁶ "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music", op. cit. Pour une étude (très intéressante) des rapports entre folklore et composition dans les *Improvisations* ..., voir Peter Andraschke, "Folklore und Komposition. Einige Anmerkungen zu Béla Bartók's «Improvisations sur des chansons paysannes hongroises» op. 20", dans *Analysen : Beiträge zu einer Problemgeschichte der Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, Stuttgart : F Steiner Verlag-Wiesbaden, 1984. pp. 393-410.
- ³⁷ Voir son "Autobiographie", dans *Musique de la vie*, op.cit.
- ³⁸ "Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine", dans *Bartók sa vie et son œuvre*, op. cit. pp. 151-162.
- Pour des exemples de projection harmonique des intervalles mélodiques, voir l'article de P. Andraschke (cf. note 36).
- ³⁹ L'idée apparaît dans son "Autobiographie", op. cit.
- ⁴⁰ "Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine", dans *Bartók sa vie et son œuvre*, op. cit.
- ⁴¹ "The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time", op. cit.
- ⁴² "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music", op. cit.
- ⁴³ Introduction, co-signée par Kodály, à *Magyar népdalok*, Budapest : Rozsnyai Károly, 1906 ; cité dans *Essays*, op. cit, p. viii. Il ne faudrait pas analyser l'ensemble de l'œuvre de Bartók à la lumière de ce qui est dit ici (il s'agit d'une œuvre "de jeunesse" et en plus le texte a été écrit par Kodaly, Bartók se contentant de signer). Cependant, cette conception de l'adaptation et de la présentation des musiques populaires est très courante à l'époque et les arrangements qui en résultent sont considérés précisément comme des "transcriptions".
- ⁴⁴ "De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante d'aujourd'hui", op. cit.
- ⁴⁵ Ibid.
- ⁴⁶ "Hungarian Folk music and the Folk Music of Neighbouring people", op. cit.
- ⁴⁷ Interview avec Denijs Dille, publiée dans *Béla Bartók, regard sur le passé*, op. cit ; p. 28.
- ⁴⁸ Ce champ est bien sûr loin d'être vierge. On trouvera des indications bibliographiques dans le livre d'Eliott Antokoletz, cité à la fin de l'article.
- ⁴⁹ Des contre-exemples existent, là aussi. Il n'y a pas lieu d'en dresser ici la liste, mais on mentionnera toutefois *A tue-tête, Chant et violon au pays de l'Oach* (cf. note 33), qui est particulièrement intéressant : les transcriptions de Bartók y sont employées de façon plutôt originale et par ailleurs, les auteurs se sont heurtés à des problèmes similaires à ceux que lui-même rencontrait, concernant la variabilité de ces musiques et la difficulté à en trouver un modèle formulable par écrit.

Michaël Ferrier (*)

Céline et le répertoire populaire

« Marre de prose ! chansons partout ! »
Féerie pour une autre fois

MUSIQUE POPULAIRE / TEXTE-MUSIQUE / ANALYSE LITTÉRAIRE / ECRITURE / STYLE /
CHANSON / OPERA

Si l'on s'intéresse aux relations entre musique et littérature, et plus précisément entre un répertoire musical populaire et un système esthétique savant au XX^e siècle, la poétique de Céline est tout simplement incontournable. D'abord parce que la référence musicale occupe dans l'ensemble de ses écrits – romanesques, pamphlétaires, théoriques ou de théâtre – une place constante, variée et toujours revendiquée, ensuite parce que cette référence lui sert, à de multiples reprises, à définir sa pratique d'écrivain et sa conception même de l'acte d'écrire – notamment par la célèbre définition de son style comme « *une petite musique* » – et enfin parce que ce souci de la musique, en même temps qu'il situe Céline parmi les grandes entreprises littéraires du siècle – la « *musicalisation de la fiction* » évoquée par Aldous Huxley – pourrait sans nul doute éclairer d'un jour nouveau le rapprochement si souvent opéré de nos jours entre musique et littérature.

Or il se trouve que, parmi ces références, le répertoire de la chanson populaire revêt chez Céline une importance tout à fait cruciale: lieux, personnages, narrateur, moments-clefs de l'histoire ou points stratégiques de la lecture (titres, épigraphes, dernières pages), la chanson est tout à la fois massivement imposée et judicieusement infiltrée, et constituera, du premier roman, *Voyage au bout de la nuit*, dont le titre et l'épigraphe sont ceux d'une chanson, à *Rigodon*, le dernier roman, dont le titre évoque aussi bien une danse classique qu'un refrain populaire, l'une des chevilles ouvrières de l'œuvre, et sans aucun doute l'une des plus fécondes¹.

A cet égard, le moment culminant de ce spectaculaire déploiement musical se situe sans nul doute dans *Féerie pour une autre fois I*, roman publié en 1952, où Céline inclut à fréquence soutenue des extraits de chanson dans le flux de sa prose – on recense à ce moment près d'une chanson citée à chaque page ! – mais où il va également pousser l'expérience jusqu'à incorporer à son texte, en de multiples passages, des bribes de partition d'une chanson qu'il a lui-même composée. Novatrice en elle-même, cette pratique gagne aussi à être replacée dans un contexte historique élargi, pour bien mesurer l'apport de Céline au roman français et le vivier inépuisable que constitue notamment pour lui le répertoire populaire: si l'on trace en effet une ligne Balzac-Romain Rolland-Céline (trois écrivains choisis pour leur importance évidente dans la littérature française, et parce qu'ils ont en partage d'avoir tous trois utilisé des partitions dans leurs écrits romanesques), on s'aperçoit d'une évolution significative en ce domaine, qui en dit long sur les rapports entre musique et littérature mais aussi sur la manière dont le répertoire populaire peut être utilisé dans un système savant pour le soutenir, le renforcer ou, au contraire, le discréditer.

I. D'UNE PARTITION L'AUTRE (1) : CELINE-BALZAC (MODESTE MIGNON, 1844)

L'introduction d'une partition est un phénomène peu fréquent, et pour tout dire rarissime, dans la prose romanesque. Parmi les grands romanciers français du XIX^e siècle notamment, peu s'y sont hasardés: la première raison relevant d'ailleurs tout simplement de l'état d'avancement des techniques d'imprimerie, qui ne permettait pas d'insérer facilement une partition au sein d'une page de prose, et ce au moins jusqu'à la moitié du siècle dernier. Par la suite ce procédé, réalisable techniquement mais assez coûteux, sera à ma connaissance peu utilisé pour les œuvres littéraires. On en trouve un exemple caractéristique dans le roman de Balzac, *Modeste Mignon*, qui paraît en feuilleton dans le *Journal des débats* en 1844: dans son manuscrit, Balzac demandait au typographe du journal de placer au bon endroit « *les pages de musique* »... mais le numéro du 18 mai ne publiera finalement pas cette partition, « *pour des raisons typographiques* », et c'est l'édition moderne qui rendra à cette œuvre, de manière posthume, la musique du projet initial.

La partition balzacienne est donc l'une des seules dont nous disposons pour le genre romanesque au XIX^e siècle: elle ne manque pas d'intérêt². La partition en question est celle d'une romance intitulée *Chant d'une jeune fille*: elle a sans doute été écrite spécialement pour le roman (elle est manuscrite sur la

deuxième épreuve et porte des corrections), mais on en ignore le parolier. C'est Auber qui en composa la musique, musique que Balzac lui-même prit soin de venir « *arranger* » lors de la composition du livre à l'imprimerie, signe de l'intérêt qu'il portait à ce projet. Dans le texte définitif, les paroles sont d'abord citées, puis Balzac y ajoute la partition, elle-même accompagnée des paroles: celle-ci s'insère alors sur quatre pages pleines et une demi-page. Malgré cette intrusion d'importance, il me semble intéressant de remarquer que ce procédé - tout à fait au rebours de ce qui va se passer chez Céline - ne constitue pourtant pas une rupture du récit: il s'y intègre parfaitement, et ne remet aucunement en cause la perspective réaliste, bien au contraire.

Modeste Mignon fait en effet la description de la haute bourgeoisie de province et de la vie économique sous la Restauration, au Havre, en insistant sur tous les ressorts de la spéculation: banques, Bourse, commerce portuaire. Or, l'insertion de la romance ne dépare pas dans ce cadre économique, car le narrateur prend soin de nous la présenter comme la réaction typique d'une jeune fille de province contrariée dans sa vie sentimentale... et financière !

« En ce moment, Modeste, quoique heureuse du retour de son père, était affligée comme Perrette en voyant ses œufs cassés. Elle avait espéré plus de fortune que n'en annonçait Dumay. Devenue ambitieuse pour son poète, elle souhaitait au moins la moitié des six millions dont elle avait parlé dans sa seconde lettre. En proie à sa double joie et contrariée par le petit chagrin que lui causait sa pauvreté relative, elle se mit à son piano, ce confident de tant de jeunes filles, qui lui disent leurs colères, leurs désirs, en les exprimant par les nuances de leur jeu. »

La romance en question est donc pour Modeste le moyen de s'épancher délicieusement, exactement comme les jeunes filles de son âge et de son rang. Elle porte d'ailleurs un titre significatif: *Chant d'une jeune fille*. L'article indéfini est ici révélateur, qui vise à présenter cette jeune fille, Modeste Mignon, sous son aspect le plus général, en lui enlevant tout rapport à un être déterminé. C'est ici le chant de Modeste, la bien nommée, mais ce pourrait être celui de bien des jeunes filles issues de la bourgeoisie marchande française.

Chant d'une jeune fille

*Mon cœur, lève-toi ! Déjà l'alouette
Secoue en chantant son aile au soleil.
Ne dors plus, mon cœur, car la violette
Elève à Dieu l'encens de son réveil.*

*Chaque fleur vivante et bien reposée,
Ouvrant tour à tour les yeux pour se voir,
A dans son calice un peu de rosée,
Perle d'un jour qui lui sert de miroir.*

*On sent dans l'air pur que l'ange des roses
A passé la nuit à bénir les fleurs !
On voit que pour lui toutes sont écloses,
Il vient d'en haut raviver leurs couleurs.*

*Ainsi lève-toi, puisque l'alouette
Secoue en chantant son aile au soleil ;
Rien ne dort plus, mon cœur ! la violette
Elève à Dieu l'encens de son réveil.*

Si l'on jette un œil plus précis à cette romance, on s'aperçoit d'ailleurs sans surprise qu'elle est très représentative du répertoire féminin du milieu du XIX^e siècle: elle offre même comme un échantillon symbolique du genre en combinant les registres habituellement séparés du lyrisme sentimental (« *Mon cœur, lève-toi !* »), de l'hymne à la nature (« *Chaque fleur vivante* », « *l'air pur* », « *l'alouette (...) au soleil* »), et de l'adoration mystique (« *l'encens de son réveil* »). Elle reprend d'autre part tous les procédés typiques de la romance, comme ce jeu de mots éculé sur le « *calice* » floral et religieux à la fois. En somme, c'est un véritable concentré de romance que Balzac nous offre là ! Dans cette perspective, l'introduction de la partition vise avant tout, fort habilement, à ajouter une nouvelle touche ou, pour mieux dire, quelques notes véridiques à ce tableau d'une jeune fille de province de l'époque. Elle garantit l'authenticité du récit, exactement au même titre que l'insertion de la correspondance dans d'autres parties du récit. En ce sens, elle est tout à fait à sa place dans ce roman qui fait partie, rappelons-le, des *Études de mœurs* (*Scènes de la vie privée*).

Chez Céline au contraire, l'introduction de la partition va déstabiliser la narration traditionnelle, y

introduire un caractère arbitraire et trompeur: intempestive, débridée, elle ruine le crédit que l'on pourrait être tenté d'apporter à la "vérité" du texte, en déployant le délire de son narrateur. Surgissant par saccades et non dans le flux d'une prose qui lui a soigneusement ménagé sa place, déboulant le plus souvent à l'improviste - sur ses 7 apparitions, une seule est motivée par l'intrigue³ - elle consiste en une sorte d'éruption musicale du récit, provoquée soit par les remémorations hyperboliques et farfelues du narrateur (« *J'ai plus de peau ! J'ai plus de chemises ! J'ai plus de dents ! mais j'ai des petits airs en mémoire --> partition* », p.161), soit par des associations d'idées au petit hasard (« *Je vous expliquerai tout ça plus tard si la pellagre me tue pas --> partition avec les paroles a-dieu feuil-les mor-tes* »), soit sans explication aucune, dans la plus pure gratuité (p.175). Parfois même, elle est carrément présentée comme une hallucination auditive: du sein de sa prison danoise, le narrateur entend ainsi son ami Jules qui « *siffle exprès* » sa ritournelle pour le faire enrager (p.172). Tandis que, chez Balzac, la partition intervient comme un "effet de réel", chez Céline, elle est la marque même d'un délire qui s'empare du texte. Ce n'est plus Modeste Mignon qui s'est mise au piano, c'est « *Ferdinand le Convulsionnant !* » (p.60), qui chantonne furieusement du fond de sa fosse (d'orchestre ou de prison, on ne sait plus guère).

II. D'UNE PARTITION L'AUTRE (2) : CELINE/ROLLAND (*JEAN-CHRISTOPHE*, 1904-1912)

Dans le siècle qui a suivi la parution du texte de Balzac, l'imprimerie a connu des progrès techniques considérables. Pourtant, l'examen des romans de la première moitié du XXe siècle le montre: on ne met toujours pas de musique dans les livres, ou très peu, et le cas de *Féerie pour une autre fois* de Céline reste une initiative à peu près unique, en ce qui concerne les Français tout au moins⁴. Même Péc, pourtant si friand de ce genre d'acrobaties formelles et typographiques, n'y a pas recours: aucune partition dans ce chef-d'œuvre pluriel et bariolé qu'est *La Vie mode d'emploi*, et à peine quatre notes dans le vide, pour le plaisir de l'œil, dans *La disparition*⁵. L'exemple de Romain Rolland, qui à plusieurs reprises s'est permis d'utiliser ce procédé, est donc particulièrement remarquable, d'autant plus qu'il révèle, par contraste, toute la nouveauté dont Céline va faire preuve.

Romain Rolland est incontestablement un mélomane. Son érudition est impressionnante, son ardeur musicale communicative et ses connaissances techniques indéniables. C'est que Rolland est un passionné de musique, depuis fort longtemps: sa thèse de doctorat portait déjà sur *Les origines du théâtre lyrique* (1895, sous le titre initial d'*Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*; il a alors 29 ans). Sa carrière fut ensuite jalonnée d'honneurs et de fonctions qui lui permirent non seulement de connaître quelques-uns des musiciens les plus importants du siècle, mais aussi de parfaire constamment son éducation musicale. Il fut ainsi secrétaire général de la Section d'Histoire Comparée du Collège de France, participant à ce titre aux Congrès d'Histoire de la Musique. Mieux même, il occupa simultanément, de 1891 à 1912, la chaire d'Histoire de la musique et de l'art à la Sorbonne et celle de musicologie à l'École Normale Supérieure. De cette longue fréquentation amoureuse et cultivée, son œuvre garde la trace: ses écrits sur la musique sont nombreux et variés, pétris de culture et de sensibilité, de finesse. C'est un des écrivains français les plus connaisseurs en matière de musique de tout le XXe siècle.

Enfin, et ce n'est pas le moins important, Rolland ne s'est fait pas faute de transporter dans la littérature cet amour dévorant pour la musique: en plus des passages de *Jean-Christophe* que nous allons étudier, il a collaboré activement au livret français de la *Salomé* de Richard Strauss. Celle-ci a vite été supplantée par la version allemande de Hedwig Lachmann, qui est aujourd'hui encore la plus connue⁶, mais la correspondance de Rolland avec Richard Strauss reste d'un intérêt non négligeable, notamment en ce qui concerne les rapports que peuvent entretenir au sein d'un opéra les mots et la musique. Mais l'apport le plus voyant de la musique à l'œuvre de Rolland, ce sont bien sûr ces fragments de partition que contient le grand roman cyclique *Jean-Christophe*. Cette œuvre, qui allait faire date et connaître un succès phénoménal, relate en effet l'histoire d'un musicien, fils de musicien, qui ne pense et ne vit que par la musique. A maintes reprises d'ailleurs, le roman exalte le pouvoir de la musique, en racontant l'existence de Jean-Christophe Krafft, musicien allemand de génie, inspirée de celle de Beethoven (sur lequel Rolland n'a cessé de méditer⁷), et mêlée d'éléments autobiographiques.

Le dernier volume de *Jean-Christophe* est publié en 1912. L'année d'après, Romain Rolland reçoit le Grand Prix de l'Académie Française (1913), puis, en 1916, le Prix Nobel. C'est donc un écrivain au sommet de son talent qui se permet, par 6 fois, d'introduire une partition dans l'œuvre romanesque qu'il porte en lui depuis son adolescence et qui le conduira bientôt à l'apogée de sa gloire. Ces 6 extraits sont accompagnés à chaque fois de paroles, sauf en une occasion, où il s'agit d'un extrait de Bach. L'introduction répétée de partitions correspond donc indéniablement, exactement comme chez Céline, à une volonté concertée, qui se nourrit d'une ambition précise et vise à certains effets littéraires. Si tous deux tentent d'irriguer la prose romanesque d'une matière musicale, leur but et leurs moyens sont pourtant diamétralement opposés, comme nous allons maintenant essayer de le démontrer.

Quand la partition vient faire sa place dans un ensemble d'accueil scriptural, plusieurs combinaisons sont en effet possibles entre les deux domaines, plusieurs types d'interférences: leur alternance peut s'opérer à des débits très différents, et même, selon des modalités tout à fait antinomiques: appui, gêne, intersection, union ou disjonction, voire éviction de l'un des registres. Malgré l'apparente ressemblance entre le projet des deux écrivains, on peut en effet, je crois, distinguer trois différences essentielles entre leurs manières de le mener à bien, et qui, au bout du compte, les éloignent radicalement l'un de l'autre.

2.1. Une différence de répertoire

La première chose qui saute aux yeux est la différence de répertoire entre Rolland et Céline. Rolland se sert presque uniquement de musique classique, tandis que la chanson citée par Céline, même pour ceux qui ne l'ont jamais entendue, a toutes les apparences (thème et lexique) d'une chanson populaire. Les citations de Rolland sont pour la plupart empruntées à de grands musiciens, Bach (la fugue en mi bémol mineur), Haendel et Beethoven, et l'on n'y trouve que deux chansons: encore celles-ci ne sont pas à proprement parler des chansons, mais bien plutôt des poèmes mis en musique, comme on pourra en juger par l'exemple suivant:

« *La bel' Aronde, mesagère de la gaye saison*
*Est venue, je l'ay veue...*⁸ »

Cette « belle Aronde » est une chanson de Baïf, mélodie de Claude le Jeune. La deuxième chanson citée par Rolland est aussi une des « chansonnettes mesurées » de Baïf, mise en musique par Jacques Mauduit⁹. Antoine de Baïf (1532-1589) était, rappelons-le, un poète de tout premier ordre: il est l'auteur de plus de 200 chansons, la plupart mises en musique par Roland de Lassus, Claude Le Jeune ou Jacques Mauduit. C'est d'un recueil de ce dernier, les *Chansonnettes mesurées de Jean Antoine Baïf*, publié à Paris en 1586, que Rolland extrait cette partition. C'est donc bien de poésie mise en musique qu'il s'agit là, délicieuse au demeurant, mais pas d'une véritable chanson selon la fameuse distinction de Mac Orlan¹⁰.

Cette différence de répertoire n'est bien entendu pas fortuite: elle signale une *différence de référence*. Rolland emprunte à des musiciens célèbres et reconnus, dont la plupart sont qui plus est d'origine étrangère; Céline n'emprunte qu'à lui-même. C'est en effet sa propre chanson, *Règlement*, qu'il place de manière effrénée dans *Féerie*, et cette chanson, qui relate dans un langage argotique savoureux un règlement de comptes entre apaches au sujet d'une sombre histoire de délation mêlée de prostitution, n'est pas sans faire penser à la plus belle veine populaire française, notamment celle d'Aristide Bruant, ce chansonnier populaire pour une chanson duquel Céline déclarait donner toute l'œuvre de Proust ! On retrouve là une véritable obsession de Céline (qui se définit dans une lettre à Jean Paulhan comme un « *folkloriste patriote effréné* »), celle de retrouver le « fonds émotif propre » de la nation française, thème qui forme aussi l'ossature la plus solide de ses pamphlets, dans une coloration antisémite qui n'est cependant pas celle des romans. Pour Rolland bien au contraire, il s'agit de mettre en valeur la part universelle de ces musiciens, l'étincelle artistique que chaque musicien apporte au trésor commun de l'humanité.

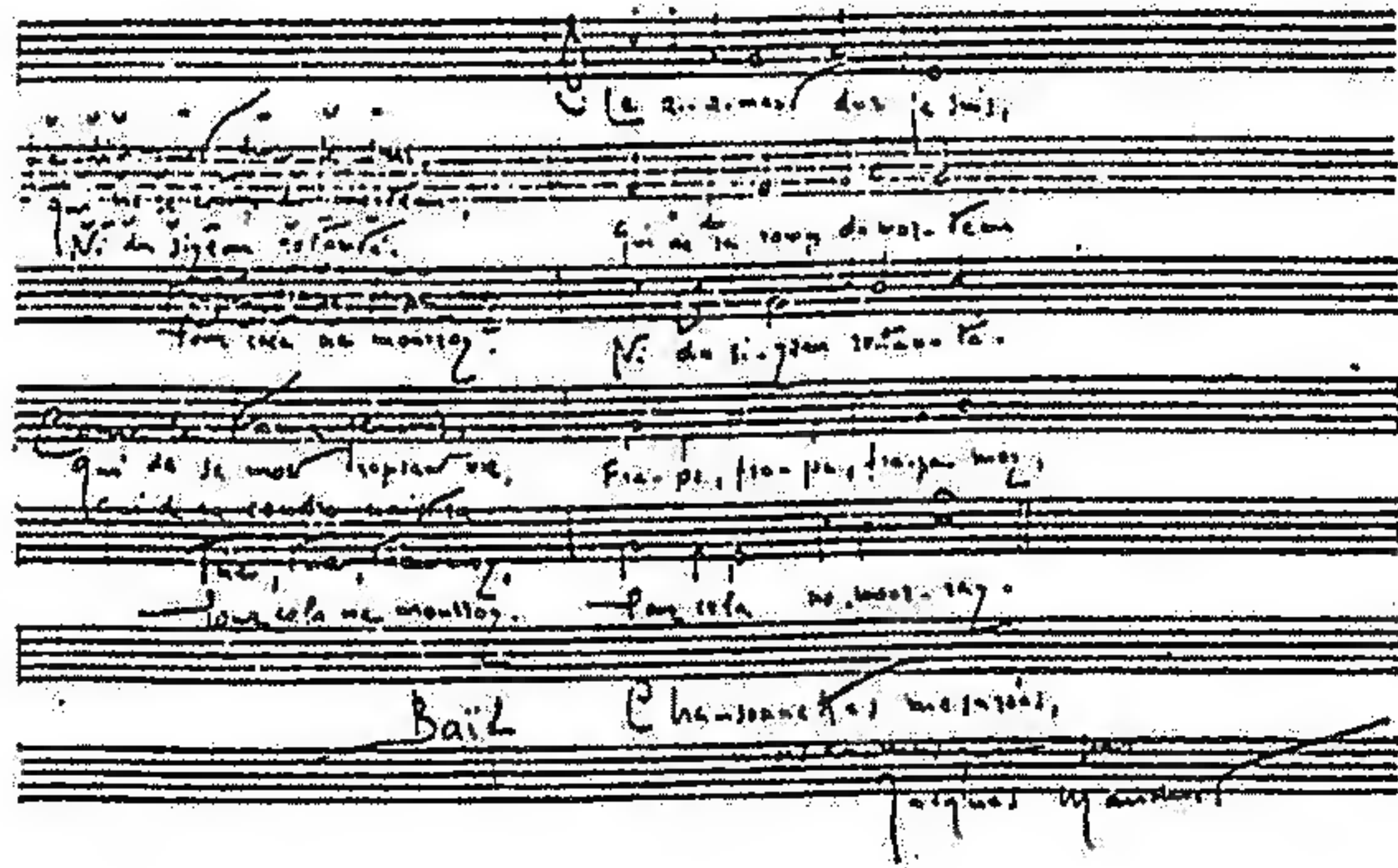
Les insertions musicales de Rolland s'appuient donc posément sur les valeurs d'une civilisation, il s'agit d'une référence *polie*, aussi bien dans le choix qui a présidé à leur utilisation que dans la forme sous laquelle elles sont présentées. Celles de Céline sont populaires, voire vulgaires, souvent argotiques, même si elles ne manquent pas non plus d'un certain charme poétique. En bref, des partitions de Rolland à celle de Céline, il y a toute la différence d'une référence élogieuse, brillante, luxueuse, à celle d'un puissant coup de gueule.

2.2. Une différence de méthode

Cette différence de répertoire se double d'une tout aussi évidente différence de méthode dans l'insertion de ces partitions, que l'on pourrait résumer d'une phrase: insertions répétées chez Céline, insertion contrôlée chez Rolland.

Il est en effet frappant de voir de quelle manière soigneuse et délibérée Rolland introduit ces portées dans sa prose romanesque. Dans plus de la moitié des cas en effet, ces partitions n'interviennent pas dans le courant de la prose, mais au début ou à la fin de séquences narratives très bien délimitées. Ainsi de la partition de Baïf, qui se place juste avant le commencement de l'avant-dernière partie (« Le Buisson ardent », voir encadré n°1), ainsi également des portées disposées à la première page de « La Nouvelle Journée », juste avant le début du texte (encadré n°2), et dans l'une des dernières pages (p.1588, juste avant un astérisque, encadré n°3). L'impression visuelle laissée par cette disposition spatiale n'a rien à voir avec celle que propose le texte célinien.

De manière tout aussi délibérée en effet, et tout aussi soigneuse malgré les apparences, Céline



PREMIÈRE PARTIE

CALME du cœur. Les vents suspendus. L'air immobile... Christophe était tranquille; la paix était en lui. Il éprouvait quelque fierté de l'avoir conquise. Et secrètement, il en était contrit. Il s'étonnait du silence. Ses passions étaient endormies; il croyait, de bonne foi, qu'elles ne se réveilleraient plus.

Sa grande force, un peu brutale, s'assoupissait, sans objet, désœuvrée. Au fond, un vide secret, un « à quoi bon », caché; peut-être le sentiment du bonheur qu'il n'avait pas su saisir. Il n'avait plus assez à lutter, ni contre soi, ni contre les autres. Il n'avait plus assez de peine, même à travailler. Il était arrivé au terme d'une étape; il bénéficiait de la somme de ses efforts antérieurs; il épuisait trop aisément la veine musicale qu'il avait ouverte; et tandis que le public, naturellement en retard, découvrait et admirait ses œuvres passées, lui, s'en détachait, sans savoir encore s'il irait plus avant. Il jouissait, dans la création, d'un bonheur uniforme. L'art n'était plus pour lui, à cet instant de sa vie, qu'un bel instrument, dont il jouait en virtuose. Il se sentait, avec honte, devenir dilettante.

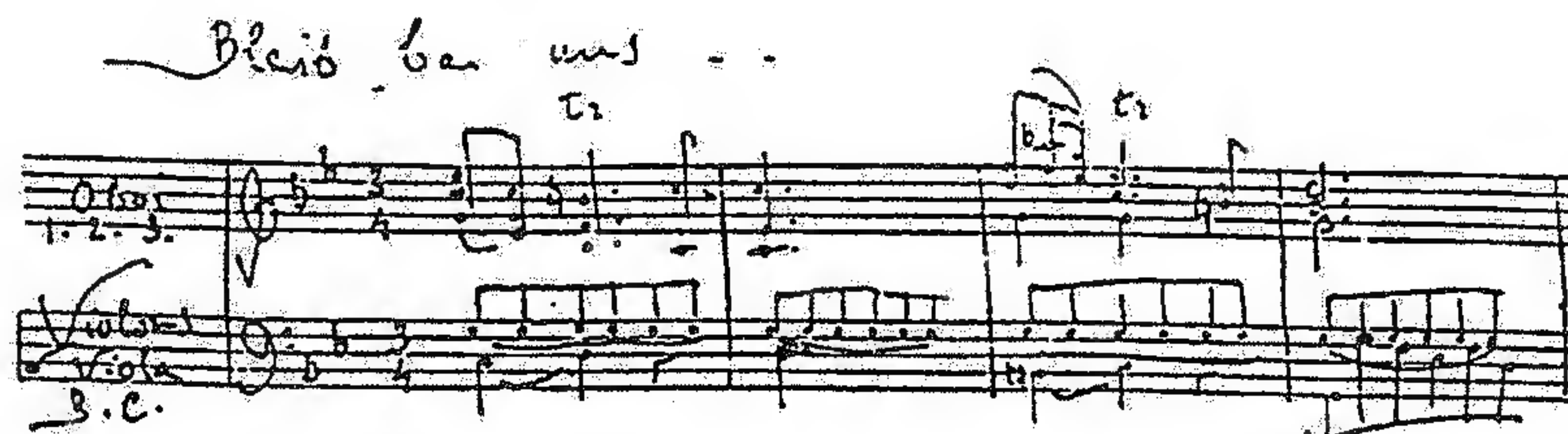
Encadré n° 1 - Rolland, la partition en bordure du texte (avant la 1^{ère} partie du "Buisson ardent")



LA vie passe. Le corps et l'âme s'écoulent comme un flot. Les ans s'inscrivent sur la chair de l'arbre qui vieillit. Le monde entier des formes s'use et se renouvelle. Toi seule ne passes pas, immortelle Musique. Tu es la mer intérieure. Tu es l'âme profonde. Dans tes prunelles claires, la vie ne mire pas son visage morose. Au loin de toi s'enfuient, troupeau des nuées, les jours brûlants, glacés, fiévreux, que l'inquiétude chasse, que jamais rien ne fixe. Toi seule ne passes pas. Tu es en dehors du monde. Tu es un monde, à toi seule. Tu as ton soleil, qui mène ta ronde des planètes, ta gravitation, tes nombres et tes lois. Tu as la paix des étoiles, qui tracent dans le champ des espaces nocturnes leur sillon lumineux, — charrues d'argent que mène l'invisible bouvier.

Encadré n° 2 - Rolland, idem (au début de "La nouvelle journée"). L'"effet de frise".

— O ma vicille compagne, ma musique, tu es meilleure que moi. Je suis un ingrat, je te congédie. Mais toi, tu ne me quittes point; tu ne te laisses pas rebuter par mes caprices. Pardon! tu le sais bien, ce sont des boutades. Je ne t'ai jamais trahie, tu ne m'as jamais trahi, nous sommes sûrs l'un de l'autre. Nous partirons ensemble, mon amie. Reste avec moi, jusqu'à la fin!



Encadré n° 3 - Rolland, idem ("La nouvelle journée", avant un*). L'"effet de frise".

s'efforce quant à lui d'obtenir un effet exactement contraire. L'insertion célinienne de la partition troue le texte à de multiples reprises, lui donne des impulsions, des élans, lui impulse une dynamique, visible dès que l'œil du lecteur se pose sur la page. Chez Rolland à l'inverse, l'insertion encadre le texte, le stabilise, lui donne une harmonie. A la limite, il s'agit d'une décoration, d'un agrément plus ou moins momentané sur la trame du texte, et dans certains cas, l'on pourrait même aller jusqu'à parler d'une *frise*¹¹. Chez Céline au contraire, ces insertions se fondent dans un texte qui se modifie de lui-même constamment pour leur faire place, et les intègre au flux de la parole du narrateur, comme dans ce passage extraordinaire de la p.161 où la partition fait effectivement partie de la phrase elle-même (voir encadré n°4). Comparé à cette incorporation, les procédés de Rolland font plutôt songer à un chevauchement qui, révérence gardée envers le père de *Jean-Christophe*, semble un peu balourd en comparaison. Tout musicien qu'il soit, Rolland ne parvient guère à faire entrer dans son texte cette impression musicale, et ses qualités sont ailleurs. Chez Céline, la rencontre entre la partition et le texte n'est jamais éphémère ou anecdotique: il ne s'agit pas non plus d'un face-à-face sans issue, mais d'une fécondation durable et entretenue.

Ajoutons que, dans un autre cas, où la partition n'est pas cette fois placée en lisière du texte de Rolland mais en son beau milieu, l'effet obtenu n'est finalement pas très différent: je veux parler du « Dialogue de l'auteur avec son ombre ». Il s'agit d'un moment très intéressant du roman, une véritable innovation dans l'œuvre de Rolland, qui choisit d'y insérer à mi-chemin un court morceau rédigé en mars 1908, où il réfléchit sur la progression de son roman, l'évolution de son personnage principal et aussi de son créateur, sous la forme d'un dialogue entre « Christophe » et « Moi ». S'y adjoint alors une partition, que chante « Moi » à son fils spirituel. La partition est ici tout à fait intégrée à la prose, mais elle ne fait pas oublier que ce passage du roman est en lui-même nettement distingué du reste du récit: on y sent très nettement un changement de ton et de texture (dialogue et non plus récit, visée métalinguistique, brièveté de cet aparté: 5 pages seulement, alors que la plus petite partie de l'œuvre, en compte au moins quatre fois plus), changement que l'auteur avalise par la mention de la date et sa signature (initiales: R. R.), comme s'il voulait lui-même insister sur le fait qu'il s'est écarté là de son cadre traditionnel. Dans ce contexte, la partition n'a évidemment plus la même force ni le même impact: son originalité graphique et génétique n'est certes pas totalement annihilée, mais cette originalité se trouve comme dissoute au milieu de toutes ces marques d'exception. Dans cet entracte ménagé par l'auteur, elle fait figure, pour ainsi dire, d'un interlude. Comme dans les trois cas cités ci-dessus, elle reste une nouvelle fois à l'écart du roman.

Chez Rolland, la partition est donc plus un agrément, une touche de raffinement culturel, un « ornement expressif » comme on en trouve dans les opéras de Haendel, ce musicien tant chéri par l'auteur. Elle ajoute bien sûr au texte le climat propre de l'œuvre musicale convoquée, mais ne lui permet pas de s'introduire plus avant. Cette différence de méthode entre l'insertion célinienne et l'insertion rollandienne ne doit évidemment rien au hasard: elle révèle très clairement d'une *différence de stratégie*. Tandis que Romain Rolland ne franchit jamais la ligne, qu'il respecte *la loi du genre*, et que ses partitions n'ont d'autre effet que de préparer la venue du texte littéraire, de le clore en beauté, ou de s'y greffer harmonieusement, Céline apporte lui, grâce à sa partition, une perturbation essentielle. Chez Rolland, la partition ne vient jamais que renforcer la prose romanesque, la surmonter d'une belle couronne de notes et de paroles manuscrites, lui prêter un moment sa grâce, ses charmes et son concours. Chez Céline au contraire, cette initiative stipule et entraîne à la fois une attitude totalement neuve par rapport à la prose, attitude clairement hostile (« *Marre de prose ! chansons partout !* »), qui cherche manifestement à lui signaler ses limites autant qu'à lui signifier sa loi. L'incursion répétée de la partition rappelle en quelque sorte à chaque reprise que le langage littéraire ne saurait se satisfaire de ses habitudes usuelles, qu'il existe d'autres manières de former et de grouper les mots, d'autres moyens de les mettre en mouvement et de les faire parler, dans une dynamique perpétuelle. Rien à voir là avec le combat de Rolland, où le rôle de la partition est limité à celui d'un adjuvant, auxiliaire précieux sans aucun doute mais qui ne remet pas en cause la prose romanesque, qui y reste toujours contraint dans un cadre mesuré (d'où son emplacement fréquent aux marges du récit).

Le choix d'une des "*Chansonnettes mesurées*" de Baïf placée en exergue de l'avant-dernière partie de *Jean-Christophe* apparaît à ce titre très révélateur, non seulement d'un goût musical mais d'une ambition tout autre que celle de Céline. Car on peut dire que la partition chez Rolland est effectivement toujours *mesurée*, qu'elle ne prétend jamais instaurer dans le texte un désordre, encore moins une violence. Ce n'est pas là le résultat d'un jeu de mots facile, mais bien l'illustration d'une filiation souterraine, brillamment reprise par Romain Rolland, dont on déjà indiqué toute l'étendue de la culture musicale: la « musique mesurée » consistait en effet à appliquer à la poésie française de l'époque les principes d'accentuation métrique trouvés de la poésie classique. Elle s'étendit ensuite à la musique vocale, selon le principe d'une « *musique mesurée à l'antique* »¹², et ce notamment grâce à Baïf qui fonda à cet effet l'Académie de poésie et de musique (1570). Celle-ci avait pour but de réaliser un équilibre parfait entre la poésie et la musique, à l'image des plus somptueuses réussites de l'art grec. La poétique de Rolland s'inscrit indubitablement dans ce goût antique (on se souvient que Céline lui-même désignait Romain Rolland et son émule Jules - Jules Romains - sous le savoureux sobriquet des « *deux Romains* »¹³ !): elle vise à prendre conscience du bonheur (esthétique et moral) qu'on peut atteindre ici-bas, et à œuvrer pour le réaliser. Ainsi de Jean-Christophe qui, juste avant l'audition d'un morceau de Haendel, console une

Françoise affligée par un tourment amoureux de cette sereine maxime:

« *Le bonheur est de connaître ses limites et de les aimer*¹⁴ »

En bref, des partitions de Rolland à celle de Céline, il y a toute la différence entre de petites rations soignées, s'inscrivant dans une tradition très ancienne et tâchant de la renouveler avec une admirable sûreté de goût, mais sans jamais en remettre en cause les limites, et une dispersion explosive mais féconde, qui s'aventure jusqu'aux limites de la forme écrite, quitte à la pulvériser.

3.3. Une différence de visée

Enfin, les deux différences étudiées ci-dessus sont elles-mêmes révélatrices d'une troisième incompatibilité, presque incommensurable celle-là tant elle est profonde, celle d'une *différence fondamentale dans la conception de l'artiste et de l'œuvre d'art*.

Chez Rolland, la partition illustre à chaque fois des sentiments généreux gonflés de lyrisme, un amour idéaliste de la vie, même dans les circonstances les plus pénibles. Soit par le texte même qui y est lié, soit par le texte romanesque qui l'entoure, elle donne le ton d'un certain sentimentalisme dont elle est toujours le vecteur. Par exemple, lors de la retranscription d'une portée tirée de Haendel avec, en-dessous, les paroles qui suivent (voir encadré n°5).

« *What e-ver is, is right*
(*Tout ce qui est, est bien*)¹⁵ »

Le ton est ici celui d'une musique de consolation, de résignation, celle du « *bon vieux Haendel, quand il devint aveugle* ».

Lorsque les paroles mêmes de la partition sont plus anodines, c'est alors le roman lui-même qui se charge d'apporter cette touche si reconnaissable entre toutes, qui est comme la marque même du style de Rolland, comme dans ce dialogue entre l'écrivain et sa créature présenté en encadré n°6.

Ce ton, certains le jugeront un peu lénifiant. D'autres au contraire y retrouveront avec plaisir la noble foi en l'homme qui aura guidé cet artiste jusqu'au bout. Mais quel que soit le jugement que l'on porte sur cette œuvre, la musique y est toujours, comme dans le passage précédent et dans ceux qui suivent, la marque d'une rêverie, la manifestation d'un épanchement, le signe d'une effusion.

Un dernier exemple, lorsque Jean-Christophe, qui sent la mort toute proche, appelle sa passion de toujours pour son dernier voyage:

« *O ma vieille compagne, ma musique (...) Nous partirons ensemble, mon amie. Reste avec moi, jusqu'à la fin*¹⁶ ! »

Suit un fragment de partition, avec paroles: « *Bleib bei uns...* ». Par le ton, aussi bien que par les paroles, on est loin du refrain de la chanson de Céline: « *Que le vent t'emporte !* »...

On le voit par ces quelques exemples, la musique est toujours chez Rolland une invitation à la *communion*, soit qu'elle la représente même au moment le plus cruel (« *Reste avec moi, jusqu'à la fin !* »), soit qu'elle y invite prestement (« *donne-moi la main, viens* »). Elle réunit deux êtres dans l'amitié ou dans l'amour (Jean-Christophe et Françoise, mais aussi, Jacqueline et Olivier dans un baiser passionné provoqué par l'audition d'un morceau de Bach¹⁷), deux entités romanesques (« *Moi* » et « *Christophe* »), ou un homme et une entité artistique (Jean-Christophe et la musique elle-même), bref elle permet à l'artiste de réconcilier les éléments disparates d'un monde divisé dans une fusion idéale.

Ses œuvres sur Beethoven et sa biographie de Haendel confirment en tous points cette conception rollandienne de la musique: un art universel et populaire à la fois, qui rapproche les hommes et les fait aimer. Ces deux musiciens, Beethoven et Haendel, y sont peints comme les archétypes de l'artiste héroïque, champion des valeurs sociales universelles, humanitaires et égalitaires: tous deux révèlent par métonymie, surtout lorsqu'ils sont repris dans le personnage de Jean-Christophe (qui est le double de Rolland, encore plus que son fils ou sa créature), une certaine conception de la littérature et de l'écrivain dans ce XXe siècle en proie aux tourments les plus atroces. Ils illustrent la force de l'art (le nom de famille de Jean-Christophe est *Krafft*, qui signifie la Force en allemand), sa puissance universelle et l'espoir qu'il peut redonner à l'homme par « *sa fière parole* »:

« *Inspirons-nous de sa fière parole. Ranimons à son exemple la foi de l'homme dans la vie et dans l'homme*¹⁸ ! »

Rolland redonne ainsi force et vie à une conception traditionnelle de l'artiste: cette Légende beethovénienne était déjà présente chez Balzac, et ce fut même l'un des grands poncifs du romantisme¹⁹.

Hurlez gonzesses quand vous pâmez ! Hésitez pas ! C'est le cri animal, c'est la vie ! Honte aux petites frôleries bourgeoises ! Vous crierez quand vous accoucherez ! encore plus fort quand vous mourrez ! et vous vaudrez jamais quand même tous vos cris pâmeries juterles le héros qu'on écrabouille qu'on fait pourrir exprès en croix qu'a voulu que vive sa Patrie ! Ça a valeur extraordinaire ! Ça a pas de prix Salle des Ventes ! Faut être le Judas en chef, la honte de la Butte comme moi, l'exterminateur de Paris pour connaître le secret des haines ! Tous les reniements ! J'ai écrit tout ce qu'il fallait, j'ai donné tout ce que je pouvais ! jeunesse, sang, pavoïmes ! plus que tous les cafés pédés ! que tous les théâtres godes et miel ! que toutes les gazettes pile et face ! que les Cours qui me hachent me crèvent ! qu'attendent l'autre guerre pour jouer à fond que les « Constructeurs » les reprennent ! Ah, vite le cancer ! que le cancer leur mange le rectum, les poumons, la langue, le pharynx ! Dieu m'écoute que je regarde en face ! J'y ai pas encore dit : Vas-y ! Toute cette clique pourtant juge, condamne, vole les meubles, les appartements ! la preuve ! J'ai plus de peau ! J'ai plus de chemises ! J'ai plus de dents ! mais j'ai des petits airs en mémoire²



L'écrivain se doit donc d'imiter le modèle de ce Musicien héroïque, moraliste, qui se rend maître de toutes les difficultés grâce à la puissance de son art: ainsi, il pourra se hisser au niveau de ces génies qui ont « *l'universalité et la quasi-éternité de ceux qui inspirent à la fois l'admiration et l'amour*²⁰. » Tel Haendel, célèbre pour son objectivisme, son « impersonnalité supérieure », et dont on peut dire que le style musical est justement d'avoir intimement assimilé l'essence et la facture de tous les autres styles²¹, pour acquérir ce pouvoir communicatif lui permettant de toucher l'âme du peuple.

De fait, nulle surprise si *Jean-Christophe* est devenu très vite un hymne et une référence pour toute une génération: il y était dès le départ destiné, tant par le talent de son auteur que par les conceptions qu'il y défend et les ambitions qu'il y revendique hautement. Est-il nécessaire d'ajouter qu'on trouvera chez Céline un portrait trait pour trait inversé de celui que Rolland nous a permis de tracer? Il serait ici fastidieux de reprendre cette comparaison point par point, et même inutile: qui ne voit que la partition utilisée dans *Féerie* rejette toute communion solennelle et joue bien plus à son aise d'un plaisir aigu de la provocation, inséparable d'un art de l'agression quasi-permanente? Qui ne constate que la figure de l'écrivain-musicien selon Céline (« *pas très doué* » selon son propre aveu²²) ne se situe, esthétiquement et idéologiquement, à l'opposé du sublime héros rollandien? Céline ne cherche nullement à toucher l'âme du peuple en lui mettant sous les yeux un *exemplum* destiné à l'élever au-dessus de sa condition (lui qui a vécu dans sa chair le drame de 14-18 se souvient sans doute où ont conduit ces belles paroles sur la grandeur de l'homme); la musique n'est pas chez lui du registre de la parabole ou de la leçon. Il ne cherche pas à toucher l'âme ou l'esprit mais le "trognon", non pas à susciter une réflexion mais une émotion.

III. CONCLUSION : UNE NOUVELLE "PORTÉE" DU TEXTE LITTÉRAIRE

L'étude de l'utilisation de ces partitions dont nous sommes partis montre donc que les procédés que ces deux écrivains emploient et l'ambition qu'ils nourrissent sont aux antipodes l'un de l'autre. La divergence la plus fondamentale entre les deux, celle qui porte toutes les autres, est sans nul doute celle de la langue et des valeurs qu'elle véhicule, mais aussi celle du choix même de la référence musicale: tandis que Rolland s'est d'emblée installé dans une culture, celle de la civilisation occidentale, dont il connaît presque par cœur les réalisations musicales les plus sublimes, Céline a commencé dès le *Voyage* par la contester le plus radicalement possible, en foudroyant le langage dans lequel elle s'était toujours exprimée à l'écrit. Cette entreprise, elle s'est amplifiée dans les romans suivants et elle continue de plus belle dans *Féerie*, en particulier grâce à l'insertion de ces chansons populaires et notamment par le recours incessant à ces extraits de partitions. Celles-ci n'ont rien d'une simple illustration ni d'un enjolivement momentané, encore que Céline soit sans doute sensible à la vertu graphique de ces noires se promenant en croches tout au long des lignes. Elles constituent une sortie hors des normes, par des moyens encore plus radicaux, encore plus *étranges* puisqu'ils ne touchent plus seulement cette fois au langage lui-même, mais qu'ils l'emmènent résolument au contact d'une autre forme d'expression qui se présente à la fois comme son rival et comme son modèle. Par sa fréquence et sa disposition, par le choc visuel qu'elle dessine aussi bien que par son appartenance générique à un autre domaine, par la rupture qu'elle veut introduire dans les habitudes de lecture, cette partition pose un défi au texte et au langage dans lesquels elle vient s'insérer, ainsi qu'au lecteur auquel elle s'adresse: elle impose sans cesse l'exigence d'une autre manière d'écrire, de lire, et, à la lettre, une nouvelle *portée* du texte littéraire. C'est la question même de la littérature qui est en jeu ici, et le système tout entier de la représentation qui se trouve soudain ébranlé par cette confrontation avec une forme différente. Par son dialogue avec cet autre champ d'expression que représente la partition, et par l'usage concomitant du répertoire de la chanson populaire, le texte celinien repose sans cesse la question de son existence, de son surgissement.

Ce choix du répertoire populaire est tout simplement essentiel: ce faisant, par rapport à toute une tradition littéraire et humaniste qui culmine avec Romain Rolland, Céline signe sa volonté de rupture de manière éclatante. Comme tout lecteur de l'époque, comme tout écrivain débutant, le jeune Louis Destouches avait pourtant subi l'influence de Romain Rolland (prix Nobel de Littérature en 1916). Dans la thèse de médecine qu'il soutient le premier mai 1924 sur Semmelweis, il lui empruntait même une citation en guise d'épigraphe:

« *La Nuit du Monde est illuminée de lumières divines* »

Avec son esprit d'observation habituel, Jean-Paul Louis note que cette phrase disparut dans l'édition de cette thèse, en 1936²³. Mais on peut ajouter que, dès 1932, la *Chanson des Gardes Suisses* placée en épigraphe du *Voyage au bout de la nuit* en prononçait déjà l'oraison, *mot pour mot*. « *La Nuit du Monde* » est-elle donc « *illuminée de lumières divines* »? Non, la guerre sans doute est passée par là, et désormais:

« Notre vie est un Voyage
 Dans l'Hiver et dans la Nuit
 Nous cherchons notre passage
 Dans le Ciel où rien ne luit. »

Par un mouvement significatif, dès l'entrée de Céline dans la "Littérature", la chanson populaire répond à la belle citation littéraire habituellement placée en exergue de ce genre d'écrits - et elle l'anéantit sans contredit.

IV. POUR EN SAVOIR PLUS : INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES ET DISCOGRAPHIQUES

4.1. Œuvres de Balzac, Céline, Rolland

BALZAC Honoré (de), *Modeste Mignon*, in *La Comédie humaine*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édition établie et annotée par Maurice REGARD, 1976. L'insertion de la partition occupe les p.562-565 et la moitié de la p.566.

CELINE Louis-Ferdinand, 1) *Romans*, Pléiade, Gallimard, T. I à IV (1988-1993), édition établie et annotée par Henri GODARD. *Voyage au bout de la nuit* se trouve dans le tome I, 1988, *Féerie pour une autre fois* dans le tome IV, 1993. Les sept insertions de la partition se situent p.159, 161, 163, 167, 172, 175, 176. 2) *L'Année Céline* 1995, Tusson-Paris, Ed. du Lérot/IMEC, 1997. 3) De CELINE, on pourra consulter également *Chansons*, Flûte de Pan, nouvelle édition revue et augmentée, 1981 (qui contient les deux chansons de Céline, *Règlement* et *A nœud coulant !*). Ces deux chansons ont été interprétées par Céline lui-même, *a capella*, et enregistrées à son insu: on peut les écouter sur le coffret de 2 CD *Anthologie Céline (1894-1961)*, éd. Frémeaux, 2001. *Règlement* est également disponible sur le CD *Voix de poètes II*, Radio France, 1994, Réf. 211723 HMCD 83.

ROLLAND Romain, 1) *Jean-Christophe* a paru en 17 fascicules dans les *Cahiers de la Quinzaine* de 1904 à 1912. J'utilise pour ma part l'édition définitive, Albin Michel, 1954. Les six insertions de partitions se situent p.639, 1122, 1182, 1253, 1431 et 1588. 2) Pour la correspondance Romain Rolland-Richard Strauss, on consultera *Cahiers Romain Rolland*, N°3, Albin Michel, 1951. 3) Le premier enregistrement de la version française de *Salomé*, pour laquelle Rolland donna de nombreux conseils à Strauss: Virgin Classics, Réf. VCD 7 91477-2, 2 CD, par l'Orchestre de l'Opéra de Lyon, sous la direction de Kent Nagano (21-29 mai 1990, Auditorium Maurice Ravel, Lyon. Radio-France).

4.2. Musique et littérature

BACKES J.-L., *Musique et littérature, Essai de poétique comparée*, PUF, 1994.

CLAUDON Francis, *La musique des romantiques*, PUF, 1992.

ESCAL F., *Contrepoints, Musique et littérature*, Coll. Méridiens, Klincksieck, 1990.

FERRIER M., 1) *La Chanson dans l'œuvre de Céline. Du Grand Opéra à la chanson populaire, en passant par l'opérette, l'opéra-comique, l'opéra bouffe, la féerie et autres fredaines... de quelques oreilles que la poétique célinienne prête aux formes chantées*, Doctorat, Univ. de la Sorbonne, 3 tomes, 1998. 2) « La chanson dans l'œuvre de Céline », in *Classicisme de Céline*, Actes du Colloque International de Caen, Ed. Société d'Etudes Céliniennes, 1999. 3) *Céline chansonnier: « Petite musique » du style et « Chant de la Race » dans l'œuvre de Céline*, sous presses, Ed. du Lérot, 2002.

PIETTE I., *Littérature et musique, Contribution à une orientation théorique: 1970-1985*, P.U. de Namur, 1987.

SABATIER F., *Miroirs de la musique, la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts (1800-1950)*, Fayard, 1995.

Dictionnaire encyclopédique de la musique, Université d'Oxford, dir. D. ARNOLD, Laffont, 2 t., 1995.

(*) Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, agrégé de Lettres Modernes, docteur ès Lettres et Arts, professeur titulaire à l'Université Chuo de Tokyo (Japon).

Notes

¹ Sur ce point, voir ma thèse de Doctorat, *La Chanson dans l'œuvre de Céline*, et le livre qui en est tiré, *Céline chansonnier*. Les références des ouvrages cités en notes figurent dans la bibliographie.

² Sur l'établissement du texte, voir les précieuses *Notes et variantes* de l'édition Pléiade, par Maurice REGARD.

³ Lorsque le narrateur raconte s'être enfui de l'atelier de son ami Jules en chantonnant (p.167).

⁴ Un autre écrivain, et non des moindres, pourrait entrer dans le cadre de cette étude comparative: il s'agit bien évidemment de James Joyce qui, par deux fois, fait intervenir un système de notation musicale à l'intérieur d'*Ulysse*: tout d'abord avec un fragment de partition de missel, dessinant la ligne tonale d'un cantique accompagnée de ses paroles (il s'agit du *Gloria*), puis avec la partition (en deux parties, et avec paroles) d'une « légende chantée ». Voir *Ulysse*, dans *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995 (p.224 et p.748-749).

⁵ Denoël, 1969 (Gallimard, Coll. L'Imaginaire, 1995, p.161).

⁶ La version française de Strauss-Rolland n'a été redécouverte que dans les années 90, date du premier enregistrement mondial.

⁷ De 1928 à 1945, il lui consacra pas moins de 7 livres.

⁸ *Jean-Christophe*, p.639.

⁹ *Ibid.*, p.1253.

¹⁰ Cf. « ces chansons (...) ne sont pas des poèmes mis en musique, mais des chansons écrites, autant que possible, en respectant les règles du jeu », *Chansons pour accordéon*, Gallimard, 1953, p.124.

¹¹ Voir notamment *Jean-Christophe*, *op.cit.*, p.1431.

¹² « Le processus était simple: les compositeurs suivaient le mètre du vers, mettant des blanches sur les syllabes longues, accentuées, et des noires sur les syllabes courtes, non accentuées. Il en a résulté des phrases et des mesures de longueur variable, sans pulsation rythmique particulière (...) » (*Dictionnaire encyclopédique de la musique*, p.211).

¹³ Lettre à Combelle, citée dans *L'Année Céline 1995*, p. 83.

¹⁴ *Jean-Christophe*, *op.cit.*, p.1182.

¹⁵ *Ibid.*, p.1182.

¹⁶ *Ibid.*, p. 1588.

¹⁷ « O bonheur ineffable ! », *ibid.*, p.1122.

¹⁸ Derniers mots de l'introduction de janvier 1908, *ibid.*, p.VIII.

¹⁹ Pour Balzac, voir la page de César Birotteau sur la symphonie en ut mineur de Beethoven; sur la légende beethovénienne chère aux romantiques, voir Francis Claudon, *La musique des romantiques*, p.136-151.

²⁰ Sur Beethoven, lettre du 14 mai 1907 à Richard Strauss, *Cahiers Romain Rolland*, N°3, p. 88.

²¹ « La *Water Music* et la *Music for the Royal Fireworks* (...) constituent des recueils de musique de plein air d'une étonnante variété et associent la grandeur de la musique de cérémonie française au goût allemand pour les sonorités des bois et aux effets mélangés concertante italiens », *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, p.938.

²² Version C de *Féerie*, p.880-881.

²³ Voir *L'Année Céline 1995*, *op.cit.*, p.84.

Jésus Aguila (*)

AM/EC/MHM***

Vingt regards sur une page du *Marteau sans maître*

MUSIQUE POPULAIRE / MUSIQUE CONTEMPORAINE / STYLE / ECRITURE / SOCIOLOGIE /
CRITIQUE

PLAN

- 1 - Les musiques rurales européennes : un répertoire désormais inactuel ?
- 2 - Internationalisme plutôt que régionalisme
- 3 - Fin de l'exotisme
- 4 - Pas de « nostalgies »
- 5 - « Rupture du cercle d'Occident »
- 6 - Relativisme culturel et inversion des valeurs
- 7 - Attitudes de prédateur
- 8 - Tout maîtriser par l'écriture
- 9 - Hétérophonie et harmonie virtuelle
- 10 - Aucune fascination pour le jazz
- 11 - Aucun lien avec les classes populaires
- 12 - A l'abri des pressions du politique
- 13 - Protégé des contraintes de l'industrie du divertissement culturel
- 14 - Adorno et la marchandisation de l'art bourgeois
- 15 - Rejet des musiciens "inutiles"
- 16 - Eviter les références chargées d'Histoire (s)
- 17 - Institutionnalisation d'un style
- 18 - Musique contemporaine et musiques traditionnelles : même marginalité?
- 19 - La variation : un continuum entre musique populaire et musique savante
- 20 - Nouvelles intégrations et différenciations

Bibliographie commentée

Parler de la présence du répertoire populaire et du folklore chez Vincent D'Indy, Déodat de Séverac, ou encore chez Georges Enesco paraît assez évident. Il est également possible d'isoler dans le langage d'Albeniz les traces des musiques populaires espagnoles, tout comme André Boucourechliev a réussi à identifier le caractère profondément russe de l'ensemble de l'œuvre de Stravinsky, toutes périodes confondues¹. D'autres compositeurs, comme Bartok ou Falla, ont eux-mêmes défini le rapport qu'ils ont entretenu avec la musique populaire la plus « authentique », dont l'essence leur a permis, selon le terme de Bartok, de « régénérer » le langage musical européen². Concernant les années postérieures à 1980, les postmodernes nord-américains - Terry Riley, Steve Reich et Phil Glass en tête - ont clairement indiqué comment ils avaient réinvesti dans leurs créations à la fois des éléments provenant des musiques traditionnelles de l'Inde, d'Asie ou d'Afrique, mais aussi de la musique « populaire » d'aujourd'hui - non plus la musique « paysanne » de Bartok, mais bien celle qui nous environne et qui est le produit de l'industrie mondiale du divertissement de masse³.

Par contre, la période des années 1950-60 est généralement perçue comme celle d'une exacerbation du caractère savant, cérébral, artificiel et élitiste d'une création musicale dite « contemporaine », que l'on nous présente volontiers comme ayant fait table rase de tout lien avec le populaire et la tradition. Même Claude Lévi-Strauss – fervent wagnérien – s'est essayé à démontrer que la musique sérielle s'était coupée de l'incontournable double articulation que doit présenter tout langage⁴.

En devenant résolument atonale (ou plus exactement : anti-tonale) pendant une quarantaine d'années, la musique contemporaine aurait-elle fait table rase de ses liens avec la musique populaire et, par là, se serait-elle condamnée à ne pouvoir jamais devenir elle-même "populaire" - au sens de "célèbre", comme le sont aujourd'hui Bach, Haydn, Mozart et Beethoven ? Il peut paraître paradoxal d'avoir choisi de parler du *Marteau sans maître* de Pierre Boulez pour parler d'un siècle de rapports entre les répertoires populaires et la musique occidentale, alors que cette œuvre est justement, pour beaucoup, le symbole d'une absence de relations entre ces deux mondes. Ceux qui détestent la « musique contemporaine »

disent que la « cérébralité » du postwebernisme est une négation de toute relation avec les fondements « naturels » de la musique - Schönberg avait déjà été traité de « musicien de tableau noir » par Cocteau. Côté public, à part un ex-futur candidat à l'Elysée - qui a osé dire au cours d'une précédente campagne électorale que le *Marteau sans maître* était l'œuvre qu'il écoutait le plus volontiers - les détracteurs de la musique contemporaine ont régulièrement reproché à cette œuvre de n'intéresser que les snobs, les mondains ou les couches les plus cultivées de la population.

Partant du principe qu'il n'y a jamais de frontière étanche entre une œuvre et le monde qui l'a vu naître, nous allons essayer de retrouver, à travers son écriture, la trace des principales lignes de tension entre le populaire et le savant, qui ont traversé l'ensemble du XX^e siècle. Plutôt que d'étudier une série d'œuvres-modèles sélectionnées pour témoigner des différents types de présence de la musique populaire dans la musique occidentale au XX^e siècle (il en faudrait au moins une bonne vingtaine pour établir un embryon de typologie), nous nous fixerons sur une seule œuvre du milieu du siècle, sachant qu'elle peut être tout aussi parlante par ses refus que par ses affirmations esthétiques. Faisons le pari qu'en portant une vingtaine de « regards croisés » sur le *Marteau sans maître*, il sera possible de restituer les principaux axes d'une problématique de la question.

Nous ne reprendrons pas ici la minutieuse analyse de Lev Kobliakov, puisque nous ne traiterons que d'une seule page du *Marteau* - il s'agit du début de *Commentaire II de "bourreaux de solitude"* - que nous n'analysons pas pour lui-même. Nous ne ferons qu'y chercher les indices des rapports entre les deux mondes, le savant et le populaire, que nos Institutions ont coutume d'opposer.

1. Les musiques rurales européennes : un répertoire désormais inactuel ?

La partition du *Marteau sans maître* ne révèle à aucun moment la présence des musiques populaires rurales européennes - de type folklorique - telles qu'elles se sont manifestées à travers une centaine d'œuvres de la première moitié du XX^e siècle (D'Indy, Déodat de Séverac, Ibert, Emmanuel, Ropartz, Canteloube, etc.). On n'y trouve plus aucune trace des stéréotypes que les mouvements nationaux du XIX^e ont engendré et qui ont continué à circuler durant le premier demi-siècle : figures rythmiques tirées des danses populaires, textures polyphoniques volontairement simplifiées, réduites à des harmonies tonales colorées par la modalité, caractérisation des lignes et des carrures (parfois irrégulières).

Ces compositeurs ont d'ailleurs eu une attitude très ambivalente vis à vis de ce répertoire populaire. Leur attitude de « dominants » (les musiques populaires étaient un genre inférieur à la « grande » musique) les a conduits à porter un regard extérieur et condescendant sur ces musiques, tantôt qualifiées de « primitives », d'« archaïques », tantôt s'extasiant sur la « naïveté » et la « fraîcheur » de certaines mélodies. Ils ont à la fois anobli et dévalorisé ce répertoire : anobli, puisque la musique savante lui a donné une amplification harmonique - à une époque où l'harmonie était encore le symbole de la modernité et de la maîtrise technique. Inversement, cette opération a fait perdre à la musique populaire presque toute sa substance et sa dignité, puisqu'elle ne figure, la plupart du temps, que sous sa forme la plus désincarnée, réduite à deux dimensions fortement simplifiées (hauteur et durée) et qu'elle a généralement pour fonction d'illustrer la « fraîcheur » et la « naïveté » que le regard ethnocentrique des musiciens savants projetait sur le monde populaire. Jusqu'à une époque assez récente, cette attitude de supériorité ignorante a souvent été celle de bien des membres des institutions d'enseignement spécialisé de la musique, qui étaient censées enseigner "LA" Musique.

Aucune trace de ce type de traitement du chant populaire dans la partition de Boulez. Ses écrits de l'époque, confirment cette position : il a même cherché à démonter les clichés que les compositeurs les plus conservateurs avaient construit autour de la notion de « nature ». C'est l'une des raisons pour lesquelles Boulez s'en est ensuite violemment pris à Bartok, symbole de l'avant-garde « raisonnable », en avançant que son attachement aux musiques populaires n'était dû qu'à son manque de courage à franchir le pas de l'atonalité et de la série :

« Le recours [de Bartok] à l'esprit du folklore a été un argument décisif aux mains des "nationalistes" musicaux [...] Bartok serait le seul représentant d'une musique humaine, face aux chercheurs abstraits et sans entrailles de l'Ecole de Vienne, et à l'intellectualisme cosmopolite de Stravinsky. [...] Il est devenu le nom porte-drapeau de l'avant-garde "raisonnable", celle qui ne perd pas le contact avec le public. [...] Les pièces les plus applaudies sont souvent les moins bonnes, [...] une ambiguïté qui lui vaudra des avanies certaines dans l'appréciation future lorsque ses auditeurs bénéficieront d'un recul plus grand.»⁵

Résolument d'avant-garde, les processus d'engendrement sériel mis au point dans *Structures I* pour deux pianos ont permis au *Marteau sans maître* de contourner les automatismes d'écriture et les stéréotypes expressifs dont la composition occidentale avait jusque là hérité (n'oublions pas que la première pièce vraiment sérielle de Schönberg est... une valse). Ici, aucune carrure régulière n'est décelable, ni à la lecture ni à l'audition. Les lignes de la polyphonie sont « inchantables » - si ce n'est imperceptibles, étant donné l'analogie entre les timbres. L'atonalité évite résolument toute référence aux harmonies classées et, selon les principes de la variation permanente schönbergienne, la forme ne cède à aucune répétition ni retour cyclique d'éléments identifiables - la structure couplet-refrain était fréquente dans les œuvres de la première moitié du XX^e qui évoquaient l'univers populaire.

IV. commentaire II de «bourreaux de solitude»

Les points d'orgue et les points d'arrêt comme de brusques coupures dans le tempo, sauf indications contraires

Assez rapide (♩ = 132)

Les liaisons qui se trouvent dans les parties de Xylorimba et d'Alto en pizz. sont mises pour éviter, en indiquant la valeur réelle,

The musical score is for a percussion ensemble and includes the following parts and markings:

- Xylor:** Measures 4-5, marked *Accelerando* (♩ = 120), *rit.*, and *a tempo* (♩ = 80). Dynamics include *ff*, *f*, *mp*, and *pp*.
- Vibr.** Measures 4-5, marked *rit.* and *a tempo* (♩ = 80). Dynamics include *ff*, *f*, *mp*, and *pp*.
- m.d. (m. d. cymb.)** Measures 4-5, marked *rit.* and *a tempo* (♩ = 80). Dynamics include *ff*, *f*, *mp*, and *pp*.
- m.g. (m. g. cymb.)** Measures 4-5, marked *rit.* and *a tempo* (♩ = 80). Dynamics include *ff*, *f*, *mp*, and *pp*.
- Guiz.** Measures 4-5, marked *Accelerando* (♩ = 120), *rit.*, and *a tempo* (♩ = 80). Dynamics include *ff*, *f*, *mp*, and *pp*.
- Alto** Measures 4-5, marked *Accelerando* (♩ = 120), *rit.*, and *a tempo* (♩ = 80). Dynamics include *ff*, *f*, *mp*, and *pp*.

The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo).

U. E. 12450-126521W

une attaque trop brutale - non requise à ces endroits.

Boulez a donc résolument choisi le camp de la musique la plus radicale et la plus savante. Au lieu du retour à la simplicité auquel s'étaient livrés Ravel ou Poulenc lorsqu'ils évoquaient la musique populaire, la lecture à la table du *Marteau* nous confronte à une complexité inhabituelle : analyser une telle partition tient du véritable défi - il a fallu 10 ans à Lev Kobliakov pour reconstituer toutes les dérivations d'une série-mère, que Boulez n'a même pas placée au début de la partition. Nous sommes face à une rupture épistémologique de la même importance qu'au moment où Mahler dit avoir eu plus de difficulté à lire les quatre portées du *Quatuor* op. 7 de Schönberg fraîchement composé, que les grandes partitions pour orchestre qu'il travaillait quotidiennement - mêmes difficultés que Liszt face au *Quintette* avec piano de Franck.

En somme, le lecteur de la partition sait que Boulez a composé avec des séries, mais il est condamné à ne pas pouvoir suivre le processus de dérivation du matériau - comparativement, Schönberg nous paraît bien didactique avec ses *Variations* op. 31 pour orchestre. Décourageant même l'analyse du technicien formé aux disciplines académiques, cette musique a donc été prise comme symbole de cérébralité : ses adversaires n'ont pas pu s'empêcher d'écrire que l'on n'est pas près d'entendre le *Marteau* chanté dans les rues ou dans les chantiers...

2. Internationalisme plutôt que régionalisme

Qu'il paraît loin le temps de Déodat de Séverac, venu se former à Paris auprès des grands maîtres de la Schola Cantorum, retournait dans son Midi pour composer une musique dont le langage intégrait à la fois les procédés d'écriture harmonique les plus modernes et cherchait à se rendre le plus proche possible des paysages et des populations "humbles" du midi de la France (cf. le recueil de "cinq pièces pittoresques pour piano" intitulé *Cerdàña*). On retrouve ce militantisme à la même époque chez d'autres compositeurs, Bretons ou Auvergnats, qui ont cherché à reprendre à leur manière des thématiques régionalistes, voire, plus tard, à accompagner des luttes politiques liées à des revendications identitaires (cf. certaines productions chorales de ces vingt dernières années dans le pays basque). Ce militantisme fait complètement défaut à Boulez. Il paraîtrait même incongru à tous ceux qui le connaissent un minimum, de l'imaginer en train de manifester une quelconque solidarité avec ses origines provinciales, ou collaborer à des tentatives de ré-injection dans le monde musical d'aujourd'hui d'un répertoire populaire plus ancien (cf. l'attitude *revival* de certains festivals de musique *folk*).

Comme Varèse, Boulez est beaucoup plus « urbain ». Il a pris à contre-pied l'attitude de certains compositeurs de la génération précédente (comme Bartok ou Falla), qui ont recherché dans les répertoires ruraux une « authenticité », une « essence » qui serait restée préservée de la corruption des musiques urbaines de l'ère industrielle - pour ces deux compositeurs, la « pureté » de ces répertoires, témoins d'une évolution naturelle et fruits d'un développement musical non contrarié par des facteurs externes, devait éviter à la création savante occidentale à la fois les pièges de la sclérose, de la dégénérescence maniériste et d'inutiles errements intellectualistes. A l'opposé de ces positions, Boulez a très rapidement cherché à intégrer les circuits de l'*intelligentsia* parisienne (dès son arrivée à Paris au milieu des années 1940 : Pierre Souvchinsky, Roger Désormière, Suzanne Thénas, la Compagnie Renaud-Barrault, et les futurs mécènes et artistes complices du Domaine musical), puis internationale (dès les années 1950 : Darmstadt, Donaueschingen, New-York, Amérique du Sud, Angleterre, etc.). Il a participé activement à la constitution d'un réseau international d'organismes de diffusion, de festivals, de stages de composition, de stations et orchestres de radio, de studios électroniques et d'ensembles instrumentaux spécialisés dans la musique nouvelle - nés pour la plupart sous l'impulsion de compositeurs de sa génération.

La musique contemporaine s'est tôt affichée comme étant internationale et savante. Revendiquant ouvertement son appartenance à cette *intelligentsia* artistique internationale, Pierre Boulez s'est plu à stigmatiser - pour mieux l'écraser - l'étroitesse et l'enfermement de la création « locale », n'hésitant pas à railler les comportements « provinciaux » des milieux musicaux parisiens - de quoi déclasser définitivement les mondanités de Cocteau et le langage musical des musiciens du Groupe des Six, qui avaient bénéficié jusque là les faveurs des Officiels. Il en fut de même au début des années 1980, à l'époque où l'IRCAM se fixa pour ambition de représenter la France dans le réseau mondial de la « recherche » musicale.

3. Fin de l'exotisme

Composé en période de décolonisation, *Le marteau sans maître* fait aussi table rase des attitudes liées au passé colonial français - contre lequel Boulez s'est d'ailleurs affiché en signant quelques années plus tard le *Manifeste des 121*. On ne retrouve pas ici de rémanence des attitudes ethnocentriques développées par les visiteurs des expositions universelles de la fin du XIX^e (nous ne parlons aucunement ici de Debussy), contents d'admirer chez eux les coutumes indigènes de pays lointains dans un décor reconstitué, confortés grâce à ces visites pittoresques de la supériorité de la culture occidentale, et prêts à porter des jugements simplistes - l'Africain a le sens du rythme, l'Oriental est hypnotique, l'Indien des

Andes produit la musique des grands espaces... Dans un texte où il parle du *Marteau sans Maître*, Pierre Boulez s'est démarqué très clairement de cette forme d'exotisme colonial⁶ : « *L'on doit ouvrir grandes les fenêtres sur le monde pour échapper à l'asphyxie. Cette réaction s'oppose totalement à l'appropriation mal venue d'un vocabulaire "colonial" par l'Europe du début de ce siècle, et aux nombreuses et éphémères rhapsodies malgaches⁷, cambodgiennes ou autres tableaux de genre⁸* ».

4. Pas de « nostalgies »

L'univers du *Marteau sans maître* n'est ni celui de la rêverie romantique ni celui de la nostalgie d'un monde ou d'une enfance rurale perdues. Cette musique cherche au contraire à donner vie à un monde neuf, dont l'apparence ne rappelle résolument rien des esthétiques précédentes. On n'y retrouve pas ce geste tragique qui, chez Mahler, Schönberg (cf. la présence extraordinaire de la chanson O du Lieber Agustin dans le deuxième mouvement du *Deuxième Quatuor* op. 10) ou Berg (*Wozzeck*, acte 2), tentait d'évoquer un monde populaire perdu, brisé à jamais. Au lieu de rassurer l'auditeur par la présence de citations populaires, ces compositeurs engendraient un étrange malaise, signe selon Adorno qu'il était devenu impossible à ces musiciens de résoudre à la fois leurs contradictions psychiques et les tensions collectives présentes dans le monde germanique.

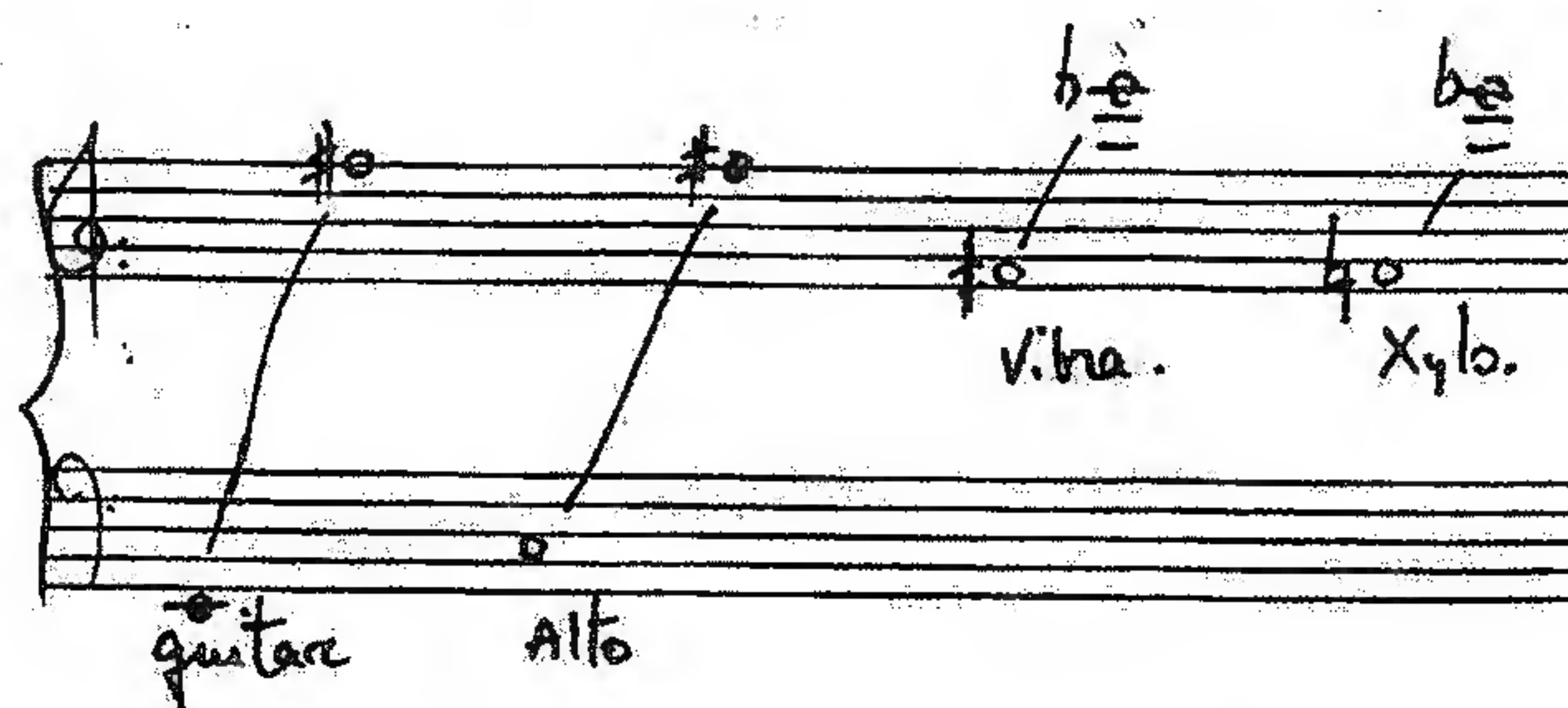
Chez Boulez, aucune trace de cette « blessure mahlérienne » liée à l'impossibilité de réconcilier la musique « classique » bourgeoise viennoise (plus ou moins dégénéréscente) et les musiques plus populaires de la ville (elles-mêmes affectées par la vulgarité ambiante)⁹. Rien non plus ne permet, pendant l'audition du *Marteau*, de se livrer à la projection d'affects régressifs liés à l'enfance ou à une ruralité perdue ou imaginaire, tels que le monde sonore intérieur de Ravel pouvait les engendrer.

5. « Rupture du cercle d'Occident »

Bien plus attiré par le théâtre d'Artaud (lui-même fasciné par les rituels sud-américains) ou par les différentes formes de ce qu'il a lui-même appelé le « délire organisé », Pierre Boulez a fait preuve dans *Le Marteau sans maître* d'une forte capacité à appliquer au langage contemporain des concepts, des principes de composition ou de traitement instrumental tirés des musiques traditionnelles extra-européennes. Dès la fin des années 1940, Pierre Boulez fréquenta régulièrement André Schaeffner - le fondateur et directeur du département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme - qui lui fit écouter des enregistrements de musiques jusqu'alors ignorées du public et de la plupart de ses confrères.

Même si Olivier Messiaen avait précédemment utilisé dans sa musique des modes et des structures rythmiques extra-européennes - au départ trouvés dans *l'Encyclopédie de Lavignac* -, la démarche de Boulez part d'une volonté plus large de rassembler l'ensemble des sources musicales disponibles, pour en réutiliser les concepts les moins exploités¹⁰. Pour dépasser cette hétérogénéité initiale, il fallait trouver une méthode d'engendrement organique du matériau qui rende le langage le plus homogène possible - c'est ce qui explique la rigueur de son travail d'engendrement des séries, nous y reviendrons. Se retrouvent donc dans cette partition aussi bien des concepts pris aux musiques les plus anciennes (comme le traitement séparé du rythme chez Machaut), aux classiques (l'unité organique de Bach à Beethoven), à la génération de Stravinsky (le travail sur les intervalles de Stravinsky et Webern), mais aussi en dehors du cercle d'Occident - se plaçant ainsi dans le sillage de Debussy : « *J'ai choisi ce "corpus" instrumental en fonction d'influences dues aux civilisations extra-européennes : le xylophone transpose le balafon africain, le vibraphone se réfère au gender balinaï, la guitare se souvient du koto japonais... De fait, ni la stylistique ni l'emploi même des instruments ne se rattachent en quoi que ce soit aux traditions de ces différentes civilisations musicales. Il s'agit plutôt d'un enrichissement du vocabulaire sonore européen par l'écoute extra-européenne*¹¹ ».

Si l'on examine attentivement la page qui nous sert d'exemple, on peut observer la fonctionnalité des timbres utilisés : les quatre instruments à hauteur déterminée (alto, guitare, vibraphone et xylorimba) ont le même type d'écriture, à la fois sur le plan des rythmes, des hauteurs, des intensités et des modes d'attaque. Ils ont des tessitures proches, très « centrales » (cf. ex. 1). Rien ne permet de différencier l'écriture de la guitare de celle de l'alto (qui doit, lui aussi, réaliser parfois des sons simultanés), ni de celle du vibraphone et du xylorimba. Sur le plan du timbre, l'alto (joué en *pizzicati*) se rapproche de la guitare (instrument à cordes pincées, au temps de résonance un peu plus long que lui), elle-même proche du vibraphone (auquel sont confiées les résonances de certains points d'orgue). Quant au xylorimba, instrument à lames comme le vibraphone, sa résonance très brève le rapproche des *pizz.* de l'alto. Enfin, les cymbalettes accentuent la couleur plutôt métallique et médium-aigu non-résonante de l'ensemble. Pour renforcer l'ambiguïté perceptive, la rapidité des tempi, l'imbrication des quatre parties en dents de scie sur un même registre et l'extrême différenciation des nuances (du *ff-sfz* au *p-legato*) rendent les attaques inégalement perceptibles, facilitant la fusion des timbres et les phénomènes d'analogie.



Exemple 1 - Tessiture utilisée

Puisqu'il est impossible de différencier à coup sûr les strates de la polyphonie, l'écoute glisse sur un mode de perception plus global, plus qualitatif, qui renvoie aux connotations balinaises relevées par les critiques dès les premières auditions de l'œuvre. Ce que l'on appelle le « pointillisme sériel » - Pierre Schaeffer parlait plus méchamment de « *musique pic-pic* » - est en réalité la création d'un matériau musical inédit, extrêmement différencié, ciselé, d'une finesse de grain que la musique n'avait jamais connue jusqu'alors. Une dizaine d'écoutes successives de cette simple page suffira à s'en convaincre.

Cette remarque nous incite à dépasser les lieux communs que la musicographie a véhiculés durant presque cinquante ans sur cette œuvre. Nous préférons la placer dans une autre perspective et la rapprocher de l'écoute que demandent certaines musiques populaires parmi les plus « primitives », telles que les musiques africaines étudiées par Sihma Arom : *"Ce qu'ils jouent donne l'impression d'être toujours pareil, en réalité ce n'est jamais pareil. (...) Ils jouent à des tempi très rapides des choses qui sont terriblement compliquées, comme si c'était l'activité la plus simple du monde. Mais, quand vous regardez isolément ce que fait chacun des musiciens, cela paraît relativement simple. Voilà qui pose un faisceau de questions sur les aspects techniques. Quant à l'aspect émotif, on n'y résiste pas : c'est l'expression d'une vitalité fabuleuse, d'une puissance spontanée qui dans notre culture se trouve refoulée"*¹².

Pour comprendre cette musique, plutôt que de lire les interminables analyses sérielles, peut-être vaut-il mieux reconfigurer nos stratégies d'écoute, sur le modèle de celles que requièrent ces musiques populaires lointaines.

6. Relativisme culturel et inversion des valeurs

La démarche de Boulez participe à une inversion progressive des valeurs, introduite par le relativisme culturel des années 1950-60. Suite à la décolonisation, les Pays Occidentaux durent constater - avec un sentiment d'impuissance plus ou moins chargée de culpabilité - que la proclamation des indépendances avait accéléré et généralisé les processus de déculturation dans chacune des anciennes colonies. C'est ainsi que s'est développée, chez les Occidentaux, l'envie de redresser les torts faits à des sociétés lointaines et de conserver leurs arts traditionnels, menacés d'invasion et de recouvrement par les nouvelles cultures urbaines occidentales, diffusées par l'industrie du divertissement.

Cette recherche d'une neutralité éthique post-coloniale était en phase avec les écrits de Claude Lévi-Strauss et de l'anthropologie structurale, dès la fin des années 1950. En postulant que tout groupe social possède son symbolisme irréductible, son arbitraire culturel, qu'une culture tend toujours à s'organiser comme un système symbolique cohérent qui la rend autonome - et donc incomparable -, la place était faite à l'apparition d'un nouveau relativisme culturel qui a progressivement détrôné la culture occidentale de sa position dominante (même si cette domination s'est, par ailleurs, terriblement accentuée sur le plan économique). Les musiques populaires ne sont donc plus vues comme un genre mineur : leur étude les fait même apparaître comme étant beaucoup plus complexes que bien des musiques savantes occidentales, puisque résistantes à l'analyse rationnelle et à la notation. Elles sont devenues un objet de fascination chez bien des compositeurs occidentaux : *"Ainsi, on se trouvait devant une sorte de loi d'équivalence assez semblable à celle de Heisenberg : plus un son était riche acoustiquement, plus il fallait de temps pour l'apprécier, le saisir, le percevoir dans toutes ses facettes - et c'était exactement le cas des grands blocs électroacoustiques que j'arrivais à générer ; plus un son était simple, pur, égal aux autres, sans aspérités, homogène sur tous ses registres, clair en fréquences, moins il avait d'intérêt par lui-même, dans la durée, et plus l'intérêt basculait sur des rapports et sauts entre les fréquences (intervalles) ; donc plus il était nécessaire d'évoluer vers la complexité polyphonique. Et c'était exactement ce qui s'était passé dans l'histoire de l'Occident..."*¹³

La fin des années 1960 et le début des années 1970 ont vu un bon nombre de compositeurs partir s'imprégner de la musique de ces sociétés extra-européennes : Terry Riley partit en 1970 en Inde étudier le raga avec Pandit Pran Nath, pendant que Steve Reich se rendit la même année au Ghana pour étudier les percussions africaines. Stockhausen revint complètement transformé après un séjour au Japon.

7. Attitudes de prédateur

L'attitude de Boulez pourrait se situer dans le prolongement de celle de Stravinsky dans la période 1912-20 (époque des *Pribaoutki*, des *Pièces pour quatuor à cordes*, et des *Berceuses du chat*). Prenons pour exemple l'utilisation du cymbalum hongrois : Stravinsky le découvrit dans un restaurant de Genève, et l'introduisit aussitôt dans *Renard* comme substitut de la *guzla* (une sorte de balalaïka en voie de disparition), fortement décontextualisé par rapport à ses origines hongroises. Il le réutilisa ensuite dans son *Ragtime* pour 11 instruments, dans un but strictement sonore puisque le cymbalum n'a strictement rien à voir avec l'univers du jazz.

Conscients de ce que les musiques populaires pouvaient apporter sur le plan technique, Stravinsky et Boulez ont adopté une attitude que l'on pourrait qualifier (sans connotation péjorative) de « prédateur », la musique populaire étant considérée comme une réserve de modes de jeu instrumental, de figures rythmiques, de modes, de timbres, etc. Les matériaux et les procédés musicaux ainsi empruntés sont forcément déconnectés de leur fonction sociale, de leur contexte culturel, de leur symbolique.

Pour en revenir au *Marteau sans maître*, les techniques issues d'Afrique centrale, du Sud-Est asiatique ou d'Amérique centrale ont été transmutes, perdant tout lien direct avec leur contexte d'origine, quittant définitivement le territoire qui les a vu naître. Cette décontextualisation va de pair avec une recontextualisation (insertion dans un autre contexte), qui en change complètement la signification, et qui la rend porteuse de nouveaux symboles. C'est ce que Gilles Deleuze appelle la déterritorialisation : « *La sensation composée, faite de percepts et d'affects, déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et affections dominantes dans un milieu naturel, historique et social. Mais la sensation composée se reterritorialise sur le plan de la composition (...) En même temps le plan de composition entraîne la sensation dans une déterritorialisation supérieure, la faisant passer par une sorte de décadage qui l'ouvre et la fend sur un cosmos infini (...). Peut être est-ce le propre de l'art, passer par le fini pour retrouver, redonner l'infini¹⁴.* »

8. Tout maîtriser par l'écriture

La partition du *Marteau sans maître* se situe à l'apogée du mouvement général des musiques savantes occidentales du début du XX^e siècle, qui ont aspiré à un degré maximal de contrôle de l'exécution grâce à une notation de plus en plus précise (voir les partitions de Debussy, Schönberg et Stravinsky). Ceci implique le plus haut degré d'élaboration et de cohérence de l'écriture - avec une majuscule, c'est-à-dire en tant que fruit d'une véritable recherche stylistique. Cette montée en puissance de l'écriture a eu pour effet secondaire d'augmenter considérablement le temps de composition. Cette densification recherchée de la pensée musicale a creusé un écart de plus en plus important entre la durée de la création (la composition du *Marteau* s'est étalée sur plusieurs années), la durée de répétition (la création demanda à Hans Rosbaud et aux musiciens une cinquantaine de répétitions) et celle que requiert l'audition (quelques dizaines de minutes seulement). Cet écart entre le temps long de la composition et la rapidité et la fugacité de l'écoute explique en partie l'écart qui peut exister entre la musique savante et son public.

Cette évolution de l'écriture musicale occidentale n'a fait qu'accentuer l'écart avec les musiques populaires, qui n'ont pas forcément besoin de passer par un support écrit (ou qui se contentent d'un support rudimentaire, tablatures, aide-mémoire, etc.) et qui accordent une place prépondérante à l'oralité. La tradition orale offre aux musiciens une liberté de variation qui leur permet de s'adapter souplesment au contexte, en fonction du lieu et des réactions de l'auditoire.

9. Hétérophonie et harmonie virtuelle

L'hétérophonie est l'une de ces pratiques orales intégrant la variation. Il est intéressant de voir comment cette pratique populaire s'est transmutée, chez les postweberniens des années 1950, en une écriture savante extrêmement raffinée, réintroduisant paradoxalement la dimension harmonique à une époque où on la croyait définitivement disparue.

Dans les musiques populaires, l'hétérophonie consiste en l'exécution simultanée d'une même mélodie par plusieurs musiciens. Cette mélodie étant connue de tous, chacun en improvise une version, ornementée selon les critères d'une tradition, qu'il adapte en fonction de l'écoute du jeu des autres musiciens. Les musiciens visent à atteindre collectivement une sorte « d'harmonie » globale, résultant de la superposition d'ornements simultanés. Cette harmonie est atteinte lorsqu'on parvient à un entrelacs mélodique suffisamment riche, mais encore transparent, pour que l'oreille continue à la fois à reconnaître la structure mélodique originale, et puisse apprécier simultanément la finesse de ce « tissage » collectif qui l'enveloppe. Autrement dit, l'hétérophonie implique des stratégies d'écoute différentes de celles de notre harmonie ou de notre contrepoint, ni verticales ni horizontales... plutôt « diagonales ».

Dans notre page du *Marteau*, l'étude de la polyphonie ne permet pas de déterminer ce qui appartiendrait à la « figure » et ce qui relève du « fond », ni, encore moins, de distinguer la figure originale de ses variations. Que reste-t-il donc à écouter puisqu'on ne peut focaliser l'attention ni sur des figures mélodiques, ni sur des fonctions harmoniques repérables, ni sur des répétitions rythmiques (on peut voir, à la rigueur, une répétition de la cellule rythmique de quatre doubles, mais qui ne retient guère l'attention à l'écoute) ? Doit-on se contenter d'assister au déroulement infini et imperturbable des dérivations d'une série-mère dont on ne sait même pas où elle se trouve (à supposer que l'on puisse mémoriser une série atonale dispersée et éclatée sur plusieurs registres) ? La réponse se trouve dans les écrits de Boulez : *"Ce que j'entends précisément par hétérophonie : une répartition structurelle de hauteurs identiques, différenciée par des coordonnées temporelles divergentes, manifestée par des intensités et des timbres distincts"*¹⁵

L'harmonie ne passe plus par la notion d'accord (celle que l'on trouve dans nos traités d'harmonie du XIX^{ème} siècle), mais par celle de « champ harmonique », notion que nous allons tenter de cerner à travers notre page de musique. Si l'on repère attentivement à quel registre apparaît chacune des hauteurs - ne serait-ce que le premier *si bécarré* de la guitare -, on s'aperçoit que certaines d'entre elles réapparaissent systématiquement à la même hauteur et d'autres pas. Un simple constat statistique (qui n'a aucune valeur analytique, puisque nous avons sélectionné arbitrairement une seule page de musique, sans rapport avec le découpage musical en sections) nous fait découvrir que plus de la moitié des hauteurs réapparaissent toujours sur le même registre fixe (60 notes sur 115). Cette fixité des registres introduit une stabilité non négligeable au sein de ces « mouvements browniens », qui dessine un agrégat virtuel dont les composantes ne sont jamais audibles simultanément, mais qui tintent irrégulièrement à nos oreilles¹⁶ (cf. exemple 2).



Exemple 2 - Agrégat virtuel constitué des hauteurs à registre fixe

Si l'on suit précisément la réapparition des hauteurs à registre fixé (par exemple la tierce *si-ré bécarré* médium de l'alto et de la guitare), on voit qu'elles se présentent à l'oreille sous des timbres, des nuances et des modes d'attaque la plupart du temps renouvelés¹⁷. Autrement dit, la précision de cette écriture très savante est au service d'un effet musical simple, assez proche de l'improvisation dans les musiques populaires : à la fois toujours semblable et toujours différente.

Cet exemple nous permet également de comprendre pourquoi, tout au long de sa carrière, Boulez a préféré reconstituer par l'écriture une sensation de liberté et d'improvisation, plutôt que de confier aux interprètes l'improvisation de quelque traits de leur cru - ce qui les aurait conduits à retomber dans les ornières des styles musicaux des époques précédentes ou des dérivés du jazz, dans lesquels baignent à longueur de journée les oreilles de nos contemporains.

10. Aucune fascination pour le jazz

Musique populaire à l'origine, le jazz a fasciné les milieux intellectuels parisiens dès son arrivée en Europe autour de 1917 (on pensera au *Bœuf sur le toit* de Milhaud, aux divers ragtimes de Stravinsky, au blues de la *Sonate* piano et violon de Ravel). Tout comme les sculptures africaines et océaniques pour la peinture moderne, beaucoup de musiciens de la première moitié du Siècle ont ressenti dans la pulsation obsédante et contagieuse du « jazz nègre », la trace d'une expression plus primitive, plus fondamentale, capable de donner à la pensée spontanée une liberté que la musique savante avait perdue¹⁸. Cette force rythmique du jazz, proche de ses origines populaires afro-américaines, n'a absolument pas intéressé Pierre Boulez, pas plus qu'Olivier Messiaen auparavant. Elle a même suscité des commentaires méprisants de leur part : sur sa pauvreté d'invention rythmique, sur la répétition peu imaginative de la syncope...

Il a fallu attendre quelques années encore, pour que la musique contemporaine et le jazz renouent des liens, au moment où, après les rigidités d'une écriture hyper-controlée, des compositeurs européens comme Pousseur ou Stockhausen cherchèrent à élaborer une écriture instrumentale plus spontanée : *« Je me souviens que, à la même époque, Stockhausen et moi nous écoutions avec avidité des enregistrements de Lennie Tristano*¹⁹ — pour ne prendre qu'un exemple —, et que cette fascination (et la nostalgie qu'elle impliquait d'une spontanéité improvisatrice) a été pour une part non négligeable dans notre

développement des « formes ouvertes », d'une écriture instrumentale (surtout rythmique) plus souple, etc.²⁰ »

Entre temps, avec le *be bop* et le *free*, le jazz était devenu un genre beaucoup plus savant, ce qui facilita à la fin des années 1960 un rapprochement momentané entre les deux publics, et permit aux transfuges du jazz de faire leur entrée sur la scène de la musique contemporaine²¹. Pierre Boulez n'a été pour rien dans ces rapprochements : « Les improvisations, et surtout les improvisations de groupe où il y a résonance entre les individus, ont toujours les mêmes courbes d'invention : excitation-repos-excitation-repos. [...] Ce schéma psychologique primaire et fondamental dans l'excitation est un phénomène capital dans le rituel collectif [...] c'est un psychotest collectif, qui ne donne que des dimensions très primaires de l'individu. [...]. Ce type d'instantané dans la création-improvisation refuse le mixage, non pas esthétiquement ni d'une façon délibérée, mais par défaut de mémoire, parce que l'esprit est incapable de mixer certains éléments²². »

Cette citation suffirait à elle seule à faire comprendre combien la musique de Boulez a voulu tenir la musique contemporaine à l'écart des formes les plus spontanées d'expression musicale populaire...

11. Aucun lien avec les classes populaires

Il n'y a aucune trace dans l'ensemble de l'œuvre de Boulez de représentation du peuple, de la foule, des paysans, des ouvriers ou des bas-fonds de la société, comme on a pu en trouver chez Alban Berg, Kurt Weill ou même Schönberg²³. De même, l'action institutionnelle de Boulez révèle bien peu d'initiatives de démocratisation de l'accès à la culture (si ce n'est les concerts-lecture en milieu étudiant aux Etats-Unis) : son attitude et ses textes reflètent plutôt une méfiance implicite envers la médiocrité des goûts des classes moyennes et inférieures du social.

En recherchant un langage musical le plus « pur » possible de toute contagion populaire, le postwebernisme des années 1950 s'est voulu en rupture avec l'esthétique de certains membres du Groupe des Six, avec l'« encanaillement » de musiciens comme Poulenc, issus liés des classes supérieures, et qui se sont parfois aventurés dans le « mauvais genre » ou la « délicieuse mauvaise musique » (qui était à l'époque : le music-hall et les divers dérivés du jazz). Boulez n'a visiblement pas cherché à exercer ce « droit de cuissage symbolique²⁴ » qu'ont parfois réclamé les cultures dominantes par rapport aux cultures populaires. *Le marteau sans maître* est également étranger aux attitudes volontairement provocatrices, utilisant au second degré (comme Weill-Brecht dans *L'opéra de quatre sous*) la vulgarité populaire ou le "kitsch" comme moyens de dénonciation des valeurs des classes bourgeoises.

Dans tous les cas, on est bien loin de la musique populaire, dont la pratique et l'écoute sont censées renforcer au sein d'une communauté la sensation de valeurs partagées et faciliter le "vivre ensemble" - à moins qu'on ne considère avec sérieux l'hypothèse que le concert de musique contemporaine n'a été qu'une occasion pour l'aristocratie, la haute bourgeoisie d'affaires et l'*intelligentsia* d'autofinancer ses propres occasions de rencontre, dans un décor musical d'avant-garde.

12. A l'abri des pressions du politique

Politiquement, le champ sémantique des textes de René Char - et la recherche formelle dont ils témoignent - placent le compositeur du *Marteau* à l'exact opposé de la situation dans laquelle se sont trouvés les musiciens des pays communistes. Sous prétexte de s'adresser au « peuple », ces pouvoirs musclés ont demandé à la musique d'être porteuse d'un « message » politique explicite, d'être le véhicule d'images fortes et positives qui devaient pouvoir être facilement saisies par le prolétariat.

Tout comme Pétain et le régime de Vichy (qui conseillait aux compositeurs d'utiliser des thèmes populaires et de mettre en valeur les traditions de la France rurale), les régimes du bloc communiste (et aujourd'hui certaines dictatures dans les « pays émergents ») comprirent que le folklore populaire pouvait être un support efficace pour la sensibilisation des masses aux nouvelles valeurs politiques, ainsi qu'un instrument du raffermissement de la cohésion nationale. Cette instrumentalisation du folklore eut pour conséquence une stérilisation et une normalisation des répertoires populaires : il fallait éradiquer toute trace des croyances populaires et des pratiques religieuses passées. Ce processus organisé de « folklorisation » produisit un nouveau style de contrefaçons officielles, vidées de toute leur substance spirituelle et détachées de tout contexte. D'où la création de troupes officielles, de classes et d'académies de folklore, avec leurs écuries de jeunes virtuoses, dont la formation théorique et instrumentale était très poussée : ils avaient travaillé les « styles nationaux » et autres reconstitutions historiques sous la direction de compositeurs-arrangeurs et de professeurs diplômés des conservatoires soviétiques, qui avaient eux-mêmes tiré leurs modèles des harmonisations tonalo-modales des folkloristes de l'Ouest...

Quant à la création musicale elle-même, le rapport du Comité central du 10 février 1948 s'appuya sur les positions de Jdanov pour souligner le succès de certains compositeurs dans le domaine de la chanson populaire et des musiques de film, et pour se montrer « préoccupé par les compositeurs qui persistent à adhérer à l'école formaliste antipopulaire²⁵ ». Pour se convaincre de la différence d'autonomie donnée à

cette époque aux compositeurs de l'Est et de l'Ouest, il suffit d'écouter à la suite le *Marteau sans maître* (1955) et le *Chant des Forêts* de Chostakovitch (1949), cantate à la gloire de Staline - le "grand jardinier" qui devait reboiser les steppes - sur un texte d'un écrivain officiel du Régime.

De même, si l'« engagement » politique fut à la mode autour des années 1968, il n'a pas été non plus le fait de Boulez, qui a suivi les événements de Mai avec distance. Constatons également qu'il s'est tôt séparé de compositeurs de la même génération que lui, beaucoup plus impliqués dans un engagement politique et social, tels que Luigi Nono (qui s'inscrit au Parti communiste italien) et Henri Pousseur (intéressé par les idées marxistes), dont l'idéalisme les a poussés à tenter de renouer des liens avec les classes populaires.

Il est impossible, dans un article qui a pour mission de reconstituer une vue d'ensemble sur un siècle de musique, d'approfondir tous les points abordés. Traçons simplement une piste en disant qu'une composition musicale peut être analysée comme étant un microcosme à l'image du monde (une construction révélatrice de la représentation qu'un créateur se fait du monde social et du monde tout court). A la fois représentation du monde et complément du monde, chaque oeuvre forte est un univers de symboles qui font émerger de nouveaux questionnements sur le monde réel. Dans ce cas, l'étude comparée des modes de structuration du discours musical des deux compositions de Boulez et Chostakovitch sera des plus révélatrices, permettant de retrouver, par analogie, deux conceptions de l'organisation du politique et du social.

13. Protégé des contraintes de l'industrie du divertissement culturel

A l'Ouest, les compositeurs n'ont pas pour autant été à l'abri de toute contrainte provenant du corps social : sitôt arrivé aux Etats Unis, Stravinsky s'est vu immédiatement faire des propositions financièrement alléchantes de la part des producteurs d'Hollywood pour écrire (ou même tout simplement signer) des musiques de film, étant donnée sa réputation de plus grand compositeur vivant. Hollywood et Broadway ne sont qu'une partie infime de l'ensemble de l'industrie du divertissement musical qui s'est implantée sur l'ensemble de la planète durant la deuxième moitié du XX^e siècle. Les nouveaux media ont fait appel au talent de musiciens, dont la technique musicale était à la base « classique » - c'est-à-dire académique -, pouvant travailler à la composition, l'harmonisation, l'arrangement, l'instrumentation et l'enregistrement en studio de musiques calibrées pour être facilement comprises par les masses, et destinées à devenir « célèbres », donc « populaires ».

Massivement diffusé par la radio et le disque, par les circuits des salles de music-hall, puis par la télévision (via les émissions de variétés) et le cinéma (on pense aux films dont l'acteur principal est un chanteur-vedette), un nouveau « répertoire » urbain s'est ainsi constitué²⁶. Ce répertoire s'est substitué, au fil du renouvellement des générations, à celui, plus rural, que les folkloristes du XIX^e avaient consigné dans leurs recueils de chansons populaires et que l'Ecole a eu pour mission de transmettre durant quelque temps²⁷.

Les compositeurs de l'Ouest ont donc été libres de choisir d'aller dans le sens de la demande sociale - ou pas - et de tenter de bénéficier, en retour, d'une reconnaissance sociale plus spontanée et d'une manne financière beaucoup plus gratifiante que l'écriture d'œuvres d'avant-garde²⁸. On ne prend pas beaucoup de risques en faisant l'hypothèse que *Le marteau sans maître* a rapporté moins de droits à Boulez que ses activités de direction des grands orchestres symphoniques américains ou anglais, et que l'enregistrement des grandes œuvres du répertoire du début du XX^e siècle. C'est même cette aisance financière qui lui a permis de poursuivre sa quête artistique sans être obligé de prendre en compte les injonctions paradoxales de ceux qui reprochent à sa musique d'être trop savante pour être... populaire.

14. Adorno et la "marchandisation" de l'art bourgeois

A ce stade de notre raisonnement, il n'est pas inutile de rappeler les positions défendues par Théodor W. Adorno (ancien élève de Berg) dans les conférences qu'il donna dans les années 1950 aux *Ferienkurse* de Darmstadt, et qui s'adressaient aux jeunes compositeurs européens de la génération née autour de 1925: "A l'origine, la musique radicale [celle des trois Viennois] n'a pas réagi autrement [que la peinture moderne contre la marchandise artistique mécanisée] contre la dépravation commerciale de l'idiome traditionnel ; elle a été l'antithèse de l'industrie culturelle qui envahissait son domaine."²⁹

Autrement dit, la radicalité manichéenne de l'avant-garde des années 1950 s'est en partie construite comme une antithèse des valeurs artistiques communément admises dans les classes moyennes de la société et reprises par les médias. Elle incarne même une dénonciation de la manière dont la paresse d'esprit de « l'administration industrielle du patrimoine culturel » a réussi à dépouiller les œuvres classiques de leur véritable pouvoir symbolique. Rappelons que le répertoire des concerts symphoniques parisiens ne s'était pas beaucoup renouvelé durant les années 1950, et que les émissions musicales véhiculaient d'affligeants stéréotypes sur la création musicale. C'est ce qui apparaît dans cette notule écrite perfidement par André Hodeir - justement à l'époque où Boulez terminait son *Marteau* : « Toujours à la

RTF : on a pu entendre assez récemment une émission hebdomadaire de M. Léo Ferré - auteur de chansons à succès - qui, fort allègrement, se proposait de démontrer que Schönberg, Stravinsky, Berg, Webern et quelques autres étaient les fossoyeurs de la musique européenne. Comme nous faisons part à un responsable des programmes de l'étonnement que l'on avait à voir de si graves sujets traités par des hommes aussi notoirement incompétents, notre interlocuteur nous a signalé qu'en compensation la Radio avait confié une émission d'analyse musicale au maître Louis Aubert³⁰ »

15. Rejet des musiciens "inutiles"

Face à cette analyse manichéenne du "sens de l'Histoire", les musiciens occidentaux contemporains ont été obligés de choisir leur camp. On peut aisément imaginer que la position « à mi-chemin » de la part de certains compositeurs ait pu être perçue comme une forme de faiblesse, qui rendait leur travail « inutile³¹ ». Seraient donc devenus inutiles tous ces musiciens formés au Conservatoire ou dans les Institutions de la musique savante, qui n'avaient pas osé larguer les amarres de la tonalité et tenter l'aventure radicale – aussi tous ceux qui avaient pris pour mode d'expression des genres plus populaires tels que l'opérette, le ballet, la chanson ou la musique de film, espérant ainsi rester en contact avec le public.

Inversement, l'attitude postwebernienne s'est plutôt créée des obligations du côté de l'Histoire que de celui de la société. Une œuvre comme *Le marteau sans maître* cherche davantage à se placer dans une lignée de chefs-d'œuvre de référence (ce n'est pas pour rien que Boulez se place sous la tutelle de Machaut à Stravinsky) qu'à obtenir un succès populaire auprès du public du moment : la véritable tradition consiste à tirer des chefs-d'œuvre du passé un certain nombre d'exigences qui servent de défi pour la création des œuvres contemporaines.

16. Eviter les références chargées d'Histoire (s)

Nous venons de voir que *Le marteau sans maître* a cherché à mettre au monde un langage obsédé par la cohérence organique (ce qui n'est pas forcément perceptible immédiatement à l'audition) et pur de toute réminiscence et de toute nostalgie. En cela, il est devenu un symbole à abattre pour les tenants de la postmodernité qui, à partir de la fin des années 1980, ont cherché, par de nouveaux métissages et hybridations, à abolir la hiérarchie entre genres mineurs et genres majeurs. De nouveaux genres ont ainsi pu naître, dans lesquels la frontière entre le populaire et le savant n'était plus directement décelable selon les critères habituels de l'avant-garde postwebernienne, et qui recherchaient, par là, de nouvelles formes de sociabilité, de consensus, d'accessibilité. Pour Boulez, ce type de démarche a été très tôt condamnée, ne serait-ce que parce que l'hétérogénéité qu'elle implique pose des problèmes compositionnels selon lui insolubles : "Les octaves réelles créent un affaiblissement, un trou, dans la succession des rapports sonores ; ainsi en va-t-il des accords classés, non seulement lorsqu'ils apparaissent dans la dimension verticale qui leur est propre, mais également s'ils sont le produit de la superposition de plusieurs structures horizontales. Ils réinstaurent, non moins que les octaves, le principe d'identité que refusent tous les autres sons, ils sont, de plus, "chargés d'histoire(s)" ; leur signification intrinsèque entre en conflit avec les fonctions dont ils dépendent : la disparate, en ce cas, est d'ordre stylistique non moins que structurel³²".

Après avoir initialement partagé le point de vue de Boulez dans les années 1950, bon nombre de compositeurs de sa génération ont reconsidéré cet interdit : la *Sinfonia* de Berio, *Die Soldaten* et *Requiem pour un jeune poète* de Zimmermann ou encore *Votre Faust* de Pousseur sont des exemples significatifs de ce retournement, qui a cherché à dépasser l'hétérogénéité stylistique par la création d'un métalangage – notamment en appliquant la maîtrise du traitement sériel des intervalles à l'ensemble des langages disponibles. Boulez, quant à lui, est resté sur ses positions, même dans les œuvres plus récentes.

17. Institutionnalisation d'un style

Dans une France musicale encore très centralisée et dont la création est particulièrement soutenue par l'Etat, le cumul des mandats progressivement détenus par Pierre Boulez fit crier au monopole, particulièrement au début des années 1990. Dépeint comme le Lully des temps modernes, on lui reprocha de cumuler la double présidence de l'EIC et de l'IRCAM avec une présence directe - ou par personnes interposées - dans toutes les institutions ou projets importants du moment (la Villette, l'Opéra Bastille, Arte, Radio-France, l'Orchestre National, le Conservatoire de Paris ou le Collège de France). Devenu une sorte de conseiller incontournable et redouté, « l'Homo dodecaphonicus » (« l'Ayatollah » ou « Staline » pour ses adversaires idéologiques) fut accusé de recueillir de manière massive et constante les mannes ministérielles, qu'il consacrait ensuite à travestir dans ses programmes la vérité historique. Il était supposé soutenir ses poulains postweberniens et écraser d'un talon rageur ses confrères concurrents. Non

seulement l'Etat ne contrôlait pas ses dépenses, mais le pouvoir politique était censé être à sa botte, lui déléguant ses choix artistiques en matière de création musicale. Tout puissant dans son institution, à l'abri de toute sanction du réel, Pierre Boulez était accusé de présider en toute impunité au devenir de « *cette musique devenue officielle, qui se dit nouvelle et qui, depuis près de cinquante ans, vide les salles* » (Marcel Landowski).

On peut mesurer le décalage qui existe entre, d'une part, les implications sociales d'une écriture comme celle de Boulez et, d'autre part, le mouvement postmoderne (soutenu en particulier par ceux qui n'avaient pas encore « digéré » l'avant-garde). L'administration d'une institution publique comme l'IRCAM-EIC, censés être un outil au service de la création musicale sans distinction autre que qualitative, a conduit Pierre Boulez à introduire de subtils dosages de la programmation, affichant tantôt une ouverture à l'éclectisme à la mode (d'où la présence dans les programmes de nord-américains comme Zappa - Reich - Adams), mais programmant un beaucoup plus grand nombre de compositeurs, étrangers de préférence, plutôt proches de la ligne esthétique « contemporaine ».

D'où la rage de ses détracteurs locaux, défenseurs d'une musique qui se voudrait plus séduisante vis-à-vis du grand public. Rien d'étonnant à ce qu'ils aient relevé, dans les conclusions de l'enquête que le sociologue Pierre-Michel Menger conduisit en 1983 sur le public de l'EIC, les arguments confirmant le caractère élitiste de la politique musicale dirigée par Boulez : « *Le public des concerts de l'EIC se recrute très majoritairement dans le monde des cadres et des professions intellectuelles supérieures. Ajoutons que les étudiants, nombreux notamment parmi le public occasionnel, sont en forte majorité liés à ce groupe socio-professionnel par leurs origines familiales*³³ ».

18. Musique contemporaine et musiques traditionnelles : même marginalité?

Face à la mondialisation du divertissement musical (dont la *world music* n'est qu'un des multiples produits), la musique savante contemporaine se trouve dans la même position marginale que les formes de musiques traditionnelles les plus difficiles à commercialiser - à cause de leur durée, de l'absence de caractère spectaculaire, du mode de participation du public qu'ils demandent, etc. Certains n'ont même pas hésité à les présenter toutes deux comme des espèces en voie d'extinction...

Pour en revenir au *Marteau sans maître*, les stratégies d'écoute que demande cette partition sont très éloignées du mode habituel de perception de la musique : ce langage sonne toujours pareil, mais ne répète jamais rien. Le travail sur la variation construit une forme exacerbée de dialectique entre Même et le Différent, qui empêche à la fois l'auditeur d'identifier totalement des caractéristiques musicales tranchées, mais qui distille en même temps quelques indices de l'existence de fixités que l'oreille pourrait peut-être repérer... Cette musique établit un équilibre particulièrement fin entre les forces contraires de l'audition musicale (j'entends/je n'entends pas ; c'est toujours pareil/c'est toujours différent ; j'identifie quelque chose/je ne le reconnais pas, etc.), ce qui engendre une sorte de tension statique, caractéristique du temps musical postwebérien. Ce refus de l'unidirectionnalité, de la redondance entre les composantes du discours, engendre un univers multipolaire, suffisamment ambivalent pour susciter une nouvelle forme de lyrisme - incarné par les gestes félins de ces figures bouléziennes qui disparaissent sitôt engendrées. Cela suffit à signer un vrai style. A ceux qui trouveraient que cette approche est beaucoup trop intellectuelle, Pierre Boulez a, depuis cinquante ans, répondu à la question : « *Plus ces moyens formels sont complexes, moins ils sont perçus intelligemment par l'auditeur. L'analyse est alors impossible au cours de l'exécution ; et même lorsque l'on a analysé une structure complexe, c'est un fait d'expérience que les formes les mieux construites, donc les moins voyantes, se recomposent à l'audition et défient à nouveau l'esprit analytique en le submergeant*³⁴ ».

Autrement dit, c'est lorsqu'une musique est trop facile à analyser qu'on la perçoit intellectuellement - analytiquement -, alors que la complexité du postwebérisme renvoie de nouveau la perception vers le sensoriel pur. Cela dit, reconnaissons que le type d'écoute que demande cette musique est à mille lieues de celui qui est généralement pratiqué par ce que les critiques appellent généralement le « public », composé d'« auditeurs moyens » ou, pis encore, lorsqu'il s'agit de ce que les médias appellent un « public populaire ». On se reportera, non sans humour, au dernier roman de l'écrivain anglais David Lodge, qui a reconstitué avec une acidité savoureuse la manière dont le flux de la conscience pouvait flotter pendant le concert - pour peu que l'on n'ait pas développé ce qu'Adorno appelait l'« écoute experte »³⁵.

19. La variation : un continuum entre musique populaire et musique savante

Si l'on peut opposer l'écoute plus analytique de l'expert à celle, bien plus flottante et lisse, de l'amateur - sachant que la prise en compte ou pas de cette dernière détermine des stratégies de composition différentes - il est beaucoup plus difficile de dresser aussi catégoriquement les musiques populaires et les musiques savantes l'une contre l'autre. On pourrait même dire, avec André Schaeffner, qu'il n'y a pas de véritable rupture de continuité entre les deux univers : « *Entre le compositeur qui varie savamment un thème donné et un musicien primitif qui varie d'instinct une phrase infiniment répétée, la*

distance peut paraître grande ; mais il s'y insère une gradation presque insensible de types de variation (...) La variation joue à l'intérieur de la moindre œuvre, et il faut la chercher à tous les degrés de la composition, de la transmission et de l'interprétation de la musique. Dans la musique populaire ou primitive, elle s'exerce durant l'exécution et en vivifie la matière ; elle se reproduit encore du fait que la musique est transmise oralement, va de bouche en bouche, de génération en génération ; parfois elle se confond avec ce que l'on croit être une improvisation. Mais il n'est pas jusqu'au compositeur qui se trompe lui-même : sur la portée exacte de ses intentions, de ses allusions, de ses déguisements, de ses dissimulations. Malgré sa science, ou plutôt à cause d'elle, il vit dans une espèce de nuit, qui le rapproche de ses frères "inférieurs"³⁶. »

Osons dire que c'est peut-être l'écoute qui est savante ou pas, plutôt que la musique en elle-même. Il n'y a pas de différence ontologique (de nature, par essence) entre musique « populaire » et musique « savante » (dite « artistique », « sérieuse »). Ne s'agit-il pas plutôt d'une opposition graduelle, comme semblent d'ailleurs le penser certains des ethnomusicologues les plus sérieux : *"Je voyais les musiciens africains jouer, et la question que je me posais était d'établir la concordance entre ce que j'entendais et ce que je voyais. C'était horriblement difficile. (...) La première fois que j'ai entendu chanter les Pygmées (en vous le racontant, j'en ai encore des frissons dans le dos). C'est une musique que vous ne connaissez pas, que vous n'avez aucune raison d'avoir jamais entendue, et pourtant, vous la connaissez, sans la connaître. C'est probablement l'un des grands mystères de la musique, ce qu'elle a de plus puissant. Elle se situe en nous à des niveaux vraiment archétypiques ou si l'on préfère, d'inconscient collectif. (...) En tant qu'individu, je ne la connais pas, mais en tant qu'être, j'y réagis fortement ; le "poids spécifique" de cette musique me parle, m'atteint quelque part où moi-même je ne m'atteins pas"*³⁷.

20. Nouvelles intégrations et différenciations

Concernant ces vingt dernières années, trois facteurs sont venus modifier les enjeux de la création musicale récente : le processus mondial d'hybridation culturelle, la diffusion planétaire des musiques extra-européennes et les valeurs esthétiques du courant postmoderne. Sur le premier point, l'analyse de Jean-Claude Eloy n'est pas des plus tendres : *"Aujourd'hui plus que jamais, nous vivons une époque dans laquelle les éléments les plus caractéristiques de la musique classique et romantique occidentale servent de soubassement aux plus puissantes entreprises de fabrication et distribution de musiques commerciales (aux niveaux acoustique et linguistique ; harmonie, mélodie tonale, échelle à demi-tons tempérés de l'orchestre symphonique ou de sa version moderne synthétique, temps-rythmes pulsés, réguliers, symétriques). Cette industrie musicale - qui oblige parfois à de véritables négociations au plus haut niveau entre Etats - atteint une puissance prédominante et quantitative, une omniprésence quotidienne dans la vie de chaque citoyen (technologies, médias) encore jamais vue à travers toute l'histoire des hommes. Une telle industrie entraîne l'apparition et le conditionnement extrêmement fort, sur toute la planète, d'une conscience musicale collective totalement standardisée, faisant obstacle à l'ouverture de l'esprit et des perceptions vers des musiques nouvelles ou simplement différentes"*³⁸.

Sur le second point, on observe que la connaissance des musiques traditionnelles extra-européennes a pu conduire certains compositeurs occidentaux de « musique sérieuse » à un bouleversement de leur style qui approchait de la perte d'identité. Dès 1954 – justement à l'époque de la composition du *Marteau* – l'ethnomusicologue Constantin Brailoiu avait mis le doigt sur cette situation paradoxale : *« En y regardant de plus près, l'élargissement de notre sensibilité inquiète autant qu'il réjouit. Tout d'abord, la recherche et l'intelligence des styles d'ailleurs et d'autrui est un signe de crise : il dénonce le naufrage du nôtre [...] Nous devons à la musique populaire et exotique toutes sortes d'enseignements précieux, mais parmi eux, il en est un que, hélas ! nous ne pouvons plus comprendre : la puissante cohésion spirituelle des sociétés qu'elles expriment échappe à notre entendement. Si dans ces sociétés-là on ne discute (ou ne discutait pas) des goûts, c'est que ces goûts, à l'opposé des nôtres, y sont unanimes. Et c'est aussi que, au-dessus des caprices de l'individu, règne la haute fonction dont la musique y est investie et dont nous l'avons, nous, dépouillée à jamais"*³⁹.

Le compositeur François Rossé a défini quatre attitudes face à cette situation : *« La "gestion des cultures"... une problématique nouvelle à l'amorce du XXI^{ème} siècle. Les hiérarchies "culturelles" sont en voie de disparaître, la Terre semble brasser des fleuves nouveaux de cultures diverses, représentatives de la différenciation humaine. Plusieurs attitudes étaient possibles face à une sorte de mondialisation, soit une liquéfaction tous azimuts, débouchant sur les patchworks les plus primaires (et non primitivistes), soit une absorption totale par une culture précise⁴⁰ [...], soit un refus protectionniste des cultures extérieures, débouchant sur des musiques très figées dans une logique d'évolution quelque peu renfermée, soit, enfin, une négociation active entre des cultures extérieures et la sienne propre. C'est plutôt cette dernière attitude que j'ai adoptée pour moi au travers d'expériences tant humaines que musicales⁴¹ »*

Face au risque de désagrégation des identités culturelles et de perte de spécificité des différentes cultures, on peut, bien sûr, se laisser happer par les tentations du pessimisme et déplorer le nivellement

par le bas qui guette la création musicale, condamnée à réopérer d'infinis métissages à partir d'un nombre fini d'éléments, empruntés à tous les genres musicaux disponibles. Devenu de plus en plus pluriethnique et multiculturel, notre "village planétaire"⁴² serait condamné à devenir une sorte d'hyper-espace médiatique uniformisé.

La référence du *Marteau sans maître*, qui nous a servi de fil conducteur, autorise une version plus optimiste de l'avenir. Le cours de l'Histoire n'est jamais dessiné de manière univoque pour les créateurs qui, mus par un fort désir de singularisation et de bifurcation des pratiques esthétiques, ont décidé de mettre leur « métier » et leur culture au service d'un renouvellement et d'une personnalisation des formes et significations qui ont cours trivialement dans le champ social – quitte à affronter momentanément l'incompréhension du grand nombre⁴³.

Développées par les outils de production modernes et portées par les technologies de communication, la plupart des musiques populaires et savante monde sont devenues largement accessibles aux populations urbaines de presque tous les pays de la planète : considérons-le comme un point positif. A nous de miser sur le potentiel de nouveaux surgissements, sur l'apparition nouvelles formes d'innovation expressive, soit par combinaison originale d'éléments stylistiques connus, soit par invention spontanée de phénomènes jusqu'ici inouïs. A la crainte de l'uniformisation, efforçons-nous de substituer le pari de la différenciation, et laissons le temps aux œuvres ainsi produites d'opérer une bifurcation de notre subjectivité, d'obliger notre écoute à se déplacer jusqu'au lieu virtuel d'où ce vers quoi nous tendons l'oreille devienne audible.

Que l'œuvre ait un public « populaire » ou pas, ne change pas grand chose à l'affaire... Après tout, il n'aura fallu qu'une quarantaine d'années après sa création, pour que *Le marteau sans maître* passe du statut d'œuvre ésotérique à celui de « classique du postwebernisme », dont chacun peut aujourd'hui apprécier la finesse, s'il veut bien s'en donner la peine.

* Professeur de Musicologie à l'Université de Toulouse le Mirail et co-directeur du Laboratoire AcOMM.

BIBLIOGRAPHIE COMMENTEE

On peut commencer par "De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante d'aujourd'hui", in *Bela Bartok, Musique de la vie*, Stock Musique, 1981, pp. 82-94 (initialement publié dans la revue *Melos* 1920/17 puis repris en 1930). Dans ce texte, Bartok évoque non seulement sa propre démarche, mais il la compare à celles de Schönberg, Beethoven, Stravinsky et Kodaly.

Même s'il y a quelques recoupements, ce texte n'est pas à confondre avec "De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine", in SZABOLCSI, Bence, *Bartok, sa vie et son œuvre*, Paris, Boosey and Hawkes, 1968, pp. 151-163 (conférence de 1931), indispensable pour comprendre les catégories définies par Bartok et différencier la musique populaire des citadins de la musique populaire des paysans, puis ensuite pour expliciter l'influence de la musique paysanne sur les créations savantes de Bartok.

Ce premier tour d'horizon peut être complété par l'écoute de l'enregistrement de quelques œuvres de Bartok pour piano, parmi les plus faciles à trouver, comme les *Trois mélodies populaires hongroises* (Sz. 66), la *Suite pour piano op. 14* (particulièrement le troisième mouvement, proche de la musique arabe), les *Danses populaires roumaines* (Sz. 80), en terminant par le très inventif et énergique troisième mouvement de la *Sonate pour piano* de 1926. On accompagnera l'écoute de ces œuvres par la lecture des articles de Bartok évoquant les musiques populaires correspondantes : "Musique populaire hongroise", "Musique populaire roumaine", "Ce qu'on appelle le rythme bulgare", "Collecte de chansons populaires en Turquie", "Musique arabe", "Musique populaire hongroise et nouvelle musique populaire hongroise", "Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?". Ces textes sont réunis dans les deux ouvrages cités plus haut (*Bela Bartok, Musique de la vie* et SZABOLCSI, Bence, *Bartok, sa vie et son œuvre*). Ces articles pourront être complétés par ceux qui sont réunis dans *Bela Bartok, éléments d'un autoportrait*, Paris, L'Asiathèque, 1995, qui présentent quelques variantes par rapport aux précédents.

La position de Bartok peut être ensuite comparée à celle de Manuel de Falla, avec la lecture de "Le *cante jondo*, ses origines, sa valeur musicale, son influence sur la musique européenne", in DE FALLA, Manuel, *Ecrits sur la musique et sur les musiciens*, Arles, Actes Sud, 1992, pp. 124-145 (initialement publié en 1922). Dans ce texte Manuel de Falla tente de circonscrire l'essence du *cante jondo* et du jeu guitaristique espagnol, ainsi que l'impact qu'ils ont pu avoir sur la musique russe et française. Cet ouvrage permettra également de comparer la démarche ethnomusicologique de Bartok avec celle, antérieure, de Felipe Pedrell, telle qu'elle est décrite par Manuel de Falla dans son article intitulé "Felipe Pedrell" (*ibid.* pp. 155-168, initialement publié en 1923).

Enfin, les attitudes de Bartok et Falla peuvent être mises en perspective avec celle d'Igor STRAVINSKY, dans *Chroniques de ma vie*, Paris, Gonthier, 1971, (initialement 1935), où il évoque très rapidement les différents usages de thèmes populaires dans les œuvres les plus connues.

Même si la séparation entre musiques populaires et musique savante peut paraître évidente aux yeux de beaucoup, il faut s'exercer à porter un regard critique sur les présupposés idéologiques qui sous-tendent

de telles convictions. C'est à ce questionnement que s'est livré André SCHAEFFNER dans son article "Musique populaire et art musical", in *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, le Sycomore, 1980, pp. 23-46. Il y revient, non sans humour, sur ces idées reçues et encourage à aborder les musiques savantes avec un regard proches de celui que les ethnomusicologues portent sur les musiques dites "naturelles", "primitives", "sauvages"...

Pour la deuxième moitié du XX^e, on lira d'abord les "Commentaires au rock" de Luciano BERIO, *Musique en Jeu* n° 2, 1971, afin de juger de l'intérêt porté par certains compositeurs contemporains sur d'autres formes de musiques populaires que la musique paysanne.

Concernant Steve REICH, lire d'abord "*Gahu*, une danse de la tribu Ewe au Ghana", in *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Christian Bourgois, 1981, pp. 74-83, ainsi que "Postface à une brève étude de la musique balinaise et africaine" (*ibid.* pp. 84-89) et "Notes sur la musique et la danse" (*ibid.* pp. 89-92). On mesurera la différence entre l'approche de Reich et celle de Bartok en lisant quelques extraits de l'article "Sur quelques compositions" (*ibid.* pp. 108-115) puis en écoutant *Drumming*. De même, on peut écouter *Music for 18 musicians* en se reportant aux commentaires de l'auteur (*ibid.* pp. 126-128).

Sur le plan sociologique, l'ouvrage-clé est celui de Claude GRIGNON & Jean-Claude PASSERON, *Le savant et le populaire*, Paris, Seuil, 1989. Il suffit ensuite d'appliquer cette problématique à la lecture du livre de l'ethnomusicologue Laurent AUBERT, *La musique de l'Autre*, Genève, Georg Editeur, 2001, qui fait très bien le tour de la place faite aux musiques du monde dans la société contemporaine, avec toutes les questions de déontologie auxquelles on ne peut plus se soustraire.

On peut compléter l'ouvrage de Laurent AUBERT par quelques articles de *La musique et le monde*, "Internationale de l'Imaginaire n° 4", Paris, Maison des Cultures du monde, 1995, en particulier par celui de Marie-Claire MUSSAT, « Les chemins subtils d'une régénération », qui donne une bonne vue d'ensemble, et celui de Jean-Claude ELOY : « L'autre versant des sons », pp. 194-195.

Concernant les relations entre la politique et la musique, les deux ouvrages suivant donnent les moyens de comparer les cas de la France et de l'Union soviétique : Frans C. LEMAIRE, *La musique du XX^e siècle en Russie*, Paris, Fayard, 1994 et François PORCILE, *Les conflits de la musique française, 1940-1965*, Paris, Fayard, 2001.

Pour le jazz et ses rapports avec la musique savante occidentale, aller directement à l'article André HODEIR & Lucien MALSON : "Le jazz, un enfant adoptif", in *Harmoniques* n° 2, Paris, Editions du Centre Pompidou, Christian Bourgois, IRCAM, 1987.

Enfin, pour les musiques actuelles, on pourra lire l'ouvrage dirigé par Hugues DUFOURT et Joël-Marie FAUQUET, *La musique depuis 1945, Matériau, esthétique et perception*, notamment les deux articles suivants : Pierre-Albert CASTANET, "Pop music et perception : dit et non dit", pp. 25-43 et Jean-Marie JACONO, "Le rap français : inventions musicales et enjeux sociaux d'une création populaire", pp. 45-60.

Jésus Aguila

Notes

¹ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982.

² SZABOLCSI, Bence, *Bartok, sa vie et son œuvre*, Paris, Boosey and Hawkes, 1968

³ LELONG, Stéphane, *Nouvelle musique*, Paris, Balland, 1996.

⁴ "La musique opère au moyen de deux grilles. L'une est physiologique, donc naturelle ; son existence tient au fait que la musique exploite les rythmes organiques, et qu'elle rend ainsi pertinentes des discontinuités qui resteraient autrement à l'état latent, et comme noyées dans la durée. L'autre grille est culturelle ; elle consiste dans une échelle de sons musicaux, dont le nombre et les écarts varient selon les cultures. Ce système d'intervalles fournit à la musique un premier niveau d'articulation, en fonction, non pas des hauteurs relatives (qui résultent des propriétés sensibles de chaque son), mais des rapports hiérarchiques qui apparaissent entre les notes de la gamme : ainsi leur distinction en fondamentale, tonique, sensible et dominante, exprimant des rapports que les systèmes polytonal et atonal enchevêtrent, mais ne détruisent pas" (LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le Cuit*, p. 24.)

"En menant jusqu'à son terme l'érosion des particularités individuelles des tons, qui débute avec l'adoption de la gamme tempérée, la pensée sérielle ne semble plus tolérer entre eux qu'un degré très faible d'organisation. Tout se passe même comme s'il s'agissait pour elle de trouver le plus bas degré d'organisation compatible avec le maintien d'une échelle de sons musicaux léguée par la tradition, ou, plus exactement, de détruire une organisation simple, partiellement imposée du dehors (puisqu'elle résulte d'un choix entre des possibles préexistants), pour laisser le champ libre à un code beaucoup plus souple et complexe, mais promulgué [...]. Où serait la linguistique, si la critique des grammaires constitutives d'une langue, proposées par les philologues à des époques diverses, l'avait amené à croire que cette langue est dépourvue d'une grammaire constituée." (*ibid.* p. 31).

⁵ BOULEZ, Pierre, *Relevés d'Apprenti* p. 304. Bartok a effectivement écrit que "la musique populaire est exclusivement tonale ; une musique populaire atonale est inconcevable" (*Bartok, sa vie et son œuvre*, 1968, p. 160)

⁶ Si ce type d'exotisme a progressivement disparu de la création occidentale savante, d'autres formes d'exotisme se sont manifestées dans les variétés, la musique pop et le rock des années 1960-70 : on comparera, par exemple, les

- différents degrés d'intégration de la musique de l'Inde, dans l'album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles, et dans les productions du Mahavishnu Orchestra du guitariste John Mac Laughlin.
- ⁷ Pierre Boulez faisait sans doute perfidement allusion à la *Rhapsodie malgache* de Raymond Loucheur (1946), musicien bien en vue dans les milieux "officiels" des années (Prix de Rome, inspecteur, Directeur du Conservatoire de Paris) dont on pourra tout de même écouter le 2^e mouvement : "Piroguiers".
- ⁸ BOULEZ, Pierre, 1963, "Dire, jouer, chanter", *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 384.
- ⁹ On retrouve des tensions analogues dans *Die Soldaten* et *Requiem pour un jeune poète* de Zimmermann.
- ¹⁰ Dans son projet, élaboré dans les années 1930 pour la fondation d'un laboratoire et d'un service de composition de musique nouvelle, Edgar Varèse avait déjà prévu la constitution d'une « collection de disques phonographiques aussi complète que possible, comprenant les musiques de toutes races, toutes cultures, toutes périodes et toutes tendances » (VARESE, Edgar, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 63).
- ¹¹ BOULEZ, Pierre, 1963, "Dire, jouer, chanter", *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 384.
- ¹² AROM, Simha, "Musique comme marqueur culturel", *InHarmoniques* n° 2, Paris, Editions du Centre Pompidou, Christian Bourgois, IRCAM, 1987, p. 20.
- ¹³ ELOY, Jean-Claude, "L'autre versant des sons", *La musique et le monde*, Maison des cultures du monde, Paris, 1995, pp. 215-216.
- ¹⁴ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p. 186.
- ¹⁵ BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 140.
- ¹⁶ Attention, le xylorimba sonne une octave au-dessus de ce qui est écrit, et la guitare une octave en-dessous !
- ¹⁷ Pour ceux que la "cuisine" sérielle ne rebute pas, cf. les articles suivants :
- multiplication d'accords : "Eventuellement", pp. 168-170 des *Relevés d'apprenti* ; *Penser la musique aujourd'hui*, pp. 40-42.
 - symétries au sein d'une série et les figures isomorphes : *ibid.* p. 78
 - transformation d'une série pour créer des isomorphies : *ibid.* p. 84 et p. 88.
 - séries restreintes et défectives : *ibid.* p. 91.
 - fixation des tessitures : *ibid.* p. 131
 - hétérophonie : pp. 139-148.
- "J'appelle indice de fixité, le rapport du nombre de fréquences fixes, à celui des fréquences mobiles ou semi-mobiles (qu'une hauteur absolue voie sa tessiture renouvelée à chacune de ses apparitions, ou que la tessiture change régulièrement ou irrégulièrement après une ou plusieurs apparitions)" (*Penser la musique aujourd'hui*, p. 128).
- "L'ensemble de ces séries où l'on retrouve les figures de l'original, nous les appellerons : privilégiées (...) Chaque série fait partie d'un réseau privilégié, qui possède en commun un certain nombre de figures égales" (*ibid.* p. 86).
- "La notion de permutation circulaire (déclenche) des enchaînements cycliques de nature différente, puisqu'ils reposent sur la conjonction chaque fois renouvelée de figures isomorphes" (*ibid.* p. 88).
- "A partir d'un original non symétrique, il existe des méthodes de déduction introduisant l'isomorphie des objets" (*ibid.* p. 86).
- ¹⁸ "Le jazz est une manière de jouer de la musique, ou de l'entendre, dans les deux cas une disposition, une posture de l'être, une intentionnalité neuve et irréductible" (André Hodeir & Lucien Malson : "Le jazz, un enfant adoptif", *InHarmoniques* n° 2, Paris, Editions du Centre Pompidou, Christian Bourgois, IRCAM, 1987, pp. 54-62).
- ¹⁹ Lennie Tristano, pianiste aveugle nord-américain (1919-1978), apprécié à la fois pour la grande rigueur de son phrasé (Bach était pour lui une référence) et une grande liberté mélodique. Il a été, dès le tout début des années 1950, un précurseur en matière d'improvisation libre.
- ²⁰ POUSSEUR, Henri, *Musiques croisées*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 231-232.
- ²¹ *Ibid.*
- ²² BOULEZ, Pierre, *Par Volonté et par Hasard* pp. 150-152.
- ²³ Cf. le livret de la *Main heureuse* de Schönberg, dans la revue *Contrechamps* n° 2, Avril 1984, p. 80.
- ²⁴ GRIGNON, Claude, & PASSERON, Jean-Claude, *Le savant et le populaire*, Paris, Seuil, novembre 1989, p. 61.
- ²⁵ LEMAIRE, Frans C., *La musique du XX^e siècle en Russie*, Paris, Fayard, 1994, pp. 125-126.
- ²⁶ Ce nouveau "répertoire" est le fonds ordinaire régulièrement exploité par les médias et les salles fréquentées par les masses (à titre d'exemple, "Radio nostalgie" diffuse aujourd'hui le "répertoire" des années 1960-70). Se retrouvent également dans ce répertoire les chansons favorites reprises par certaines vedettes, tout au long des émissions de variétés, ainsi qu'un nombre très réduit d'œuvres du répertoire dit "classique", plus ou moins arrangées, qui ont obtenu la faveur du plus grand nombre (des thèmes de Mozart, Beethoven, Rave...).
- ²⁷ Il faut également prendre en compte le mouvement "folk" et les différents "revival", qui ont tenté de réinjecter ce répertoire ancien dans le circuit des musiques actuelles.
- ²⁸ Bien qu'ils aient reçu au départ la même formation technique, tous les compositeurs de la génération de Pierre Boulez n'ont pas choisi, comme lui, de consacrer toute leur énergie au renouvellement de la pratique compositionnelle savante. Certains ont préféré s'insérer dans les réseaux de production et de diffusion plus proches de l'attente du public, qu'il s'agisse du jazz, des variétés, des musiques de film ou du répertoire. On pensera à des musiciens comme Michel Legrand, brillant élève des classes d'écriture du Conservatoire de Paris, ou encore à Quincy Jones, élève de Nadia Boulanger, dont les arrangements sont une référence dans le domaine de la musique de variétés nord-américaine. Un compositeur comme Pierre Jansen a commencé par composer pour le Domaine musical, puis s'est définitivement orienté vers la musique de film avec un succès notable.
- ²⁹ ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 15. Cet auteur poursuit ainsi : « C'est seulement à l'époque du film sonore, de la radio et des slogans publicitaires mis en musique, que la musique, précisément dans son irrationalité a été accaparée par la ratio commerciale. Mais devenue totalitaire, l'administration industrielle du patrimoine culturel étend son pouvoir même sur l'opposition esthétique. La toute-puissance des mécanismes de distribution, dont disposent la camelote esthétique et les biens culturels dépravés, comme aussi les prédispositions

socialement créées chez les auditeurs, ont, dans la société industrielle au stade tardif, amené la musique radicale à son isolement complet » (p. 15).

³⁰ HODEIR, André, notule à la fin du n° 1 de *Domaine musical*, "bulletin international de musique contemporaine publié sous la direction de Pierre Boulez", Paris, Grasset, 1954, p. 158. Alors âgé de 77 ans, ce compositeur officiel (qui allait devenir membre de l'Institut deux ans après) était, pour ces jeunes musiciens, un symbole du conservatisme.

³¹ Il suffit de se rappeler la phrase bien connue (mais la plupart du temps mal comprise) de Pierre Boulez écrite en 1952 : « Tout musicien qui n'a pas ressenti - nous ne disons pas compris, mais bien ressenti - la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son oeuvre se place en deçà des nécessités de son époque » (*Relevés d'apprenti*, p. 149). On oublie en effet que cette phrase insiste sur le mot "ressenti" opposé à "compris"...

³² BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, p. 51.

³³ MENDER, Pierre-Michel, *La musique du XX^e siècle et ses publics, enquête sur l'auditoire des concerts de l'Ensemble Intercontemporain*, Paris, EHESS, 1983. Mis à part les professionnels de la musique d'avant-garde, le public provenait du secteur tertiaire, majoritairement des fonctionnaires ayant, pour la moitié, suivi des études de lettres et de sciences humaines, de beaux arts et de musique - que Pierre-Michel Menger qualifia plus précisément de « professionnels de la production, de la diffusion et de la manipulation de connaissances et de savoirs ». Parmi les différentes disciplines, ce sont les formations littéraires, artistiques et, secondairement, scientifiques qui ont été « le terrain privilégié de recrutement du public cible des produits intellectuels et artistiques sophistiqués de l'ère contemporaine ».

³⁴ BOULEZ, Pierre, "Eventuellement", 1952, *Relevés d'Apprenti* p. 181.

³⁵ LODGE, David, *Pensées secrètes*, Paris, Rivages, 2002, pp. 216-217. Dans ce roman, le personnage principal - Ralph Messenger, spécialiste des sciences cognitives et de l'intelligence artificielle - tente de noter tout ce qui lui passe par la tête, pour mieux comprendre le fonctionnement du cerveau et analyser le flux de la conscience :

« Il est cinq heures et demie du soir ce mardi 21 mars et je tue le temps dans mon bureau en attendant mon rendez-vous de six heures avec Carrie au bistro des Arts pour manger un morceau avant le concert où nous allons... Haydn et Mozart, je crois. C'est Carrie qui a pris les billets... Du temps perdu, à vrai dire... J'aime bien entendre de la musique en fond sonore, en faisant autre chose, mais pas assis dans une salle de concert... Au bout de quelques mesures, je suis ailleurs, je rêve, je fais de la libre association... mon ignorance musicale est sûrement en cause, mais je me demande combien de gens « pensent » vraiment la musique lorsqu'ils l'écoutent... bien peu, je parie... Si l'on pouvait équiper d'électrodes chacun des cerveaux dans une salle de concert et observer la tomographie, serait-elle identique pour tous ? J'en doute très fort... et si l'on pouvait obtenir la sortie numérique du contenu sémantique de leur activité cérébrale, le décoder et l'imprimer, je suis sûr qu'on aurait cinq cents courants de conscience totalement différents, totalement uniques, aussi aventureux, incohérents et surprenants que des rêves... toutes sortes de pensées, futiles, sérieuses, érotiques... ai-je fermé à clé la porte de service où cette femme a-t-elle pu trouver cette jolie écharpe le premier violon a le nez qui coule il doit être enrhumé je me sens un peu ballonné ce serait terrible de péter j'aime bien ce passage c'est sur le CD qu'elle m'a donné à Noël il faut que je pense à lui souhaiter son anniversaire tiens jolie la violoncelliste c'est très sexy une femme qui joue du violoncelle entre ses cuisses pourquoi est-ce que le chef d'orchestre est tout le temps à repousser sa mèche qui lui tombe dans les yeux merde il ne pourrait pas se faire couper les cheveux moi aussi d'ailleurs je devrais aller chez le coiffeur, il faut que je prenne rendez-vous cette agence de voyages d'à côté où irons-nous l'an prochain ah non Majorque ça suffit si on allait au Portugal, et ainsi de suite... »

³⁶ SCHAEFFNER, André, "Musique populaire et art musical", *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, le Sycomore, 1980, pp. 34-35.

³⁷ AROM, Simha, "Musique comme marqueur culturel", *In Harmoniques* n° 2, Paris, Editions du Centre Pompidou, Christian Bourgois, IRCAM, 1987, p. 20.

³⁸ ELOY, Jean-Claude, "L'autre versant des sons", *La musique et le monde*, Maison des cultures du monde, Paris, 1995, pp. 194-195.

³⁹ BRAILOIU, Constantin, « Elargissement de la sensibilité musicale », *Domaine musical* 1, "bulletin international de musique contemporaine publié sous la direction de Pierre Boulez", Paris, Grasset, 1954, p. 101.

⁴⁰ Ce fut plutôt le cas de Terry Riley, qui, après avoir passé de longues d'années d'apprentissage auprès du maître de raga Pandit Pran Nhat, entama à 35 ans une nouvelle carrière de pratique et d'enseignement du raga - période de dix années durant laquelle il ne composa plus.

⁴¹ ROSSE, François, *Etre musical*, Fuzeau, 1998, p. 130.

⁴² Cet auteur a été abondamment cité par John Cage (cf. *Pour les oiseaux*).

⁴³ « Au Moyen-Age, l'art et les techniques avaient trouvé refuge dans les couvents qui étaient parvenus à subsister. Aujourd'hui, ce sont peut-être les artistes qui constituent les dernières lignes de repli de questions existentielles primordiales » (GUATTARI, Felix, *Libération* du 25 Juillet 1988).

1990-2000

Dix ans de recherches grégoriennes à Solesmes

MUSIQUE ANCIENNE / PALEOGRAPHIE / SEMIOLOGIE / MODALITE / NOTATION / ECRITURE

Les dix années qui concluent le 2^e millénaire ont été marquées par une relance des travaux de l'atelier de paléographie musicale de Solesmes. Une part importante de ces études a déjà été publiée, en particulier celles qui ont été menées par D. Jean Claire et ses élèves, sur les domaines de prédilection de ce dernier : les rapports entre liturgie et modalité¹ et les répertoires latins antérieurs au chant romano-franc. Ces publications ne doivent pas laisser dans l'ombre l'enjeu considérable que représentent la reprise des études sur le « Graduel critique » et les travaux de préparation d'un nouvel antiphonaire de l'Office.

I. PRINCIPAUX TRAVAUX AYANT DONNE LIEU A PUBLICATIONS

I.1. Les traditions bénéventaine, romaine et milanaise

Le volume XXI de la *Paléographie musicale*² a été consacré à la reproduction en fac-similé de tous les fragments connus de chant « vieux-bénéventain ». C'est l'œuvre principalement de Thomas Forrest Kelly, professeur de musicologie à l'Université de Harvard, en collaboration avec DD. André Thibaut, Jean Claire et Hervé de Broc.

À cet ouvrage de référence on joindra évidemment le remarquable catalogue des manuscrits en écriture bénéventaine publié par DD. Jean Mallet et André Thibaut aux éditions du CNRS³.

Dans le même temps, dom Jean Claire a continué ses études comparatives sur les répertoires milanais et romain. Menées en collaboration avec D. Alberto Turco, professeur au *Pontificio Istituto di Musica Sacra* (Rome), ces études n'ont aujourd'hui fait l'objet que de minimes publications⁴. La communication donnée au Congrès célébré à Milan en 1997 à l'occasion du centenaire de la mort de saint Ambroise (397) fournira un bon résumé de ces travaux.

I.2. De la psalmodie *in directum* à la psalmodie responsoriale

Dans la série d'articles publiés entre 1962 et 1964 par la *Revue grégorienne*, D. Jean Claire avait profondément renouvelé la question de la psalmodie responsoriale, en révélant l'archaïcité des mélodies correspondantes⁵. À la suite de la publication de l'article sur le *Cantatorium* gallican⁶, cette intuition a pu être approfondie grâce à la collaboration de deux élèves : les professeurs Olivier Cullin⁷ et Philippe Bernard⁸.

I.3. La sémiologie du manuscrit du Mont-Renaud

Dans le domaine sémiologique, les études de D. Eugène Cardine († 1988) ont trouvé un prolongement intéressant dans le graduel dit « du Mont-Renaud »⁹. Les neumes de ce manuscrit français peu connu avaient fait l'objet de réflexions (inédites) par le chanoine Jeanneteau († 1992). Une étude approfondie du manuscrit a montré la profonde originalité de son écriture. En particulier, l'étude détaillée de l'ensemble des torculus du Mont-Renaud a révélé la justesse de ces intuitions et montré la capacité de la notation française à traduire de subtiles nuances rythmiques¹⁰. Une présentation d'ensemble de la sémiologie de ce manuscrit a fait l'objet d'une communication succincte au 5^e Congrès de l'AISCGre, à Vienne en 1995¹¹. L'étude des deux formes de climacus (climacus « à points » et climacus « à boucle ») est attendue pour 2001¹².

I.4. Les modes grégoriens

Si les travaux de dom Jean Claire avaient porté de façon privilégiée sur les modes archaïques, un de ses plus anciens compagnons d'études, le chanoine Jeanneteau avait entrepris de rédiger une synthèse esthétique relative aux modes de l'octoechos. La mort ne lui avait pas laissé le temps d'achever cet

ouvrage¹³. Il restait à le fonder sur des références précises aux manuscrits médiévaux et à présenter la délicate question des rapports entre la modalité archaïque et les modes de l'octoechos. Ce travail a pu être mené à bien par l'un de ses élèves¹⁴. C'est même tout un colloque qui a été consacré à ces questions, à Tours¹⁵, en 1997 : la quasi totalité des communications en a été publiée par les *Etudes grégoriennes* (1998 et 1999).

II. TRAVAUX DE FOND NON ENCORE PUBLIES

2.1. Les travaux du Graduel critique

La décennie qui s'achève a connu, dès 1991, une reprise des travaux de l'édition critique du *Graduale romanum*. La connaissance des diverses traditions médiévales montre mieux aujourd'hui les difficultés de l'entreprise, difficultés peut-être sous-estimées par les précurseurs que furent dom Jacques Froger et dom Eugène Cardine¹⁶.

Le premier avait mis au service de cette entreprise d'incomparables compétences acquises dans l'étude critique des textes littéraires. Mais jusqu'à quel point est-il légitime d'appliquer les lois de la transmission des textes à l'étude d'un répertoire qui relève essentiellement d'une tradition orale et vivante ? Les acquis récents de l'ethnomusicologie invitent à une élémentaire modestie dans ce domaine¹⁷. Le concept de « remodelage idiomatique », promulgué par le professeur Kenneth Levy, jette aussi une lumière nouvelle sur l'« inculturation » que le répertoire romano-franc a pu connaître, très tôt, dans les différentes aires géographiques de l'Europe occidentale.

Le second était, et restera, « l'homme du signe », comme il aimait à le dire lui-même. Les débuts des travaux de l'édition critique avaient coïncidé avec l'enthousiasme de ce qui allait devenir le « mouvement sémiologique ». Le privilège accordé *a priori* aux manuscrits *in campo aperto* devait laisser dans l'ombre l'information transmise par les manuscrits solfégiques. Mais que peut signifier le rythme d'une mélodie qui reste inconnue ? En fait, si l'on avait déjà remarqué l'intérêt de la tradition mélodique bénéventaine, il restait encore à découvrir l'apport irremplaçable de manuscrits comme le graduel « de Gaillac »¹⁸ et à revenir sur une certaine défiance à l'égard de l'antiphonaire digraphe « de Dijon »¹⁹. Il restait aussi à prendre en compte ou, au moins, à expliquer les « variantes françaises » contenues dans de nombreux manuscrits français, en particulier le graduel du Mont-Renaud²⁰.

Depuis les années 70, un groupe de travail international, composé d'anciens élèves de D. Eugène Cardine, avait entrepris une étude des corrections mélodiques à apporter à l'édition vaticane du *Graduale romanum*²¹. Au début de 1997 ce groupe de travail et l'atelier de paléographie de Solesmes décidèrent d'associer leurs efforts et de mener en collaboration une étude critique du *Graduale romanum*. Cette collaboration fut formalisée dans l'organisation du 6^e congrès international de l'AISCGre, tenu à Vérone en 1999.

Devant l'incertitude actuelle sur la possibilité de préparer valablement une édition critique *stricto sensu* du *Graduale romanum*, et devant la demande croissante émanant des chanteurs et des chœurs, les congressistes se sont accordés sur le projet de mener à bien le travail demandé dès les années 60 par le concile Vatican II : fournir une édition « plus critique » des chants du Propre grégorien de la messe²². Les orientations générales de la restitution prévue ont été données dans la conférence inaugurale du congrès de Vérone²³, qui a ensuite étudié les principaux problèmes à résoudre pour mener à bien l'édition²⁴. En attendant la publication des mélodies rénovées, de nombreux enseignements nouveaux sur la composition grégorienne sont déjà disponibles pour les chercheurs.

2.2. La restitution des antiennes de l'office

À la suite du concile Vatican II, le Saint-Siège avait demandé à l'atelier paléographique de Solesmes de préparer une nouvelle édition de l'*Antiphonale romanum*, qui permette une célébration en chant grégorien de la liturgie des Heures.

Un premier projet avait été élaboré au début des années 80 sous la direction de dom Jean Claire. La cheville ouvrière en avait été dom Raymond Le Roux, incomparable connaisseur des manuscrits liturgiques médiévaux, bien connu pour ses études sur les antiennes et les répons de l'office²⁵. Ce projet avait débouché sur la publication par le Saint-Siège d'un premier *Ordo Cantus Officii* (1983). Au moment de passer à la révision des mélodies, on s'aperçut cependant que la compétence de D. Le Roux avait davantage porté sur les textes que sur les mélodies. Dom Jean Claire décida donc de demander au Saint-Siège un délai important pour réaliser de nouvelles recherches sur une base mélodique plus étendue. Un nouveau projet fut mis à l'étude au début des années 90, grâce à la collaboration du fr. Kees Pouderoijen. Il ne fallut pas moins de 7 années pour rechercher dans l'ensemble de la tradition médiévale une collection de plus de 2000 antiennes, dont la moitié environ étaient encore inédites, mélodiquement parlant²⁶. Le nouveau projet a finalement été soumis à l'approbation de la Congrégation pour le Culte Divin en 1999, et les travaux sont maintenant dans la phase de restitution mélodique des antiennes.

Pour cette restitution, une méthode qui avait fait ses preuves a été adoptée : la réalisation de tableaux synoptiques permettant de comparer les versions mélodiques de chaque antienne dans les différents manuscrits. Mais les études menées pour la préparation d'une édition critique du *Graduale romanum* se sont ici avérées précieuses, au moins analogiquement : les grandes familles de la tradition mélodique romano-franque étant désormais connues, pour les antiennes du vieux-fonds, il devient loisible de faire appel aux meilleurs manuscrits de chaque famille, ce qui réduit sensiblement le nombre de manuscrits consultés.

La restitution des antiennes du vieux-fonds, quasi universelles, est en effet basée sur la comparaison des manuscrits suivants.

La version de référence est constituée par le manuscrit Saint-Gall 390-391²⁷, antiphonaire dit « de Hartker », même si on sait aujourd'hui que son copiste n'est pas unique²⁸. Ce manuscrit *in campo aperto* est éclairé par la tradition allemande des manuscrits Karlsruhe Saint-Georges, Karlsruhe LX, de l'antiphonaire sans cote d'Aix-la-Chapelle, et par l'antiphonaire de Metz 83.

Ces éléments sont ensuite comparés aux traditions bénéventaine (Benevento, B. cap 21 et 22), et aquitaine (Silos, Toledo, B. cap. 44.1 et 44.2²⁹) ; puis aux traditions françaises : Saint-Maur des Fossés (Paris BNF lat. 12584 et Paris BNF lat 12044), Saint-Denis (Paris BNF lat 17296) et antiphonaire du Mont-Renaud³⁰. En cas de besoin, des informations supplémentaires sont demandées aux manuscrits italiens (Lucca, Piacenza, Firenze) et à la tradition franciscaine.

Pour les antiennes qui ne sont pas présentes dans l'antiphonaire d'Hartker, mais qui se retrouvent dans plusieurs traditions, le choix porté, dans chaque cas particulier, sur une tradition locale précise. Ainsi est évité l'écueil de restitutions purement théoriques (correspondant à des mélodies qui n'auraient jamais été chantées réellement), et on aboutit à un corpus de pièces qui se rattachent à des traditions régionales variées.

Dans le projet, il a été nécessaire d'intégrer un nombre non négligeable d'antiennes isolées, véritables *hapax* aux frontières du répertoire romano-franc ou pièces de composition tardive, voire néo-grégoriennes, intéressantes pour leur texte. Ces compositions ont été revues : la régularité des formules verbo-mélodiques propres à chaque mode a permis d'en écarter les fautes de composition les plus criantes³¹.

Cet important corpus d'antiennes est destiné à être publié sous formes d'éditions pratiques, correspondant à la liturgie des Heures d'aujourd'hui : cursus de quatre semaines pour l'office romain, et cursus d'une semaine pour l'office bénédictin.

III. QUELQUES RESULTATS

Publiés ou non publiés, ces travaux ont déjà permis de dégager de précieux résultats.

3.1. Confirmation des travaux de dom Jean Claire sur liturgie et modalité

Avant tout, au fur et à mesure que progressent les recherches et les comparaisons, les principales conclusions de dom Jean Claire reçoivent un éclatant *confirmatur*. Le colloque organisé à Tours³² a montré que l'existence d'une « modalité archaïque » et d'un phénomène « d'évolution modale » dans les couches les plus profondes du répertoire ne sont plus aujourd'hui sérieusement mises en cause, même si certaines précisions terminologiques restent souhaitables.

Le caractère gallican de la modalité de RE dans les couches profondes du répertoire grégorien a été confirmé³³. Lorsque le chant romain connaît cette modalité de RE dans ses couches profondes – ce qui est extrêmement rare – c'est qu'il l'a reçu très tôt d'un échange avec la liturgie gallicane³⁴. Cette modalité lui étant plutôt inconnue, il remodèle facilement les récitation sur *ré* en récitation sur *mi*, qui lui sont plus familières. Ce phénomène avait été montré à propos des antiennes *O*³⁵. Un phénomène analogue a été récemment mis en évidence dans les répons de l'office du 2^e mode : la couche la plus ancienne des répons nocturnes (répons *de psalmis*) ne comporte, dans l'office romain, aucun répons du 2^e mode. Et les répons romains du 2^e mode transforment la récitation principale sur *ré* en une cantillation sur *mi*³⁶.

L'ethnomusicologie elle-même a révélé comment le patrimoine musical de régions très diverses conserve de nombreuses formules et tournures des modes archaïques : berceuses et chansons populaires se comportent comme les premières cantillations liturgiques latines³⁷.

3.2. Nuances apportées à ces mêmes travaux

Il est vrai que les dernières années ont vu naître un mouvement assez critique à l'égard des conclusions de dom Jean Claire sur la modalité³⁸. Ces critiques – qui n'ont pas toujours su garder la réserve qui convient au dialogue scientifique – sont venues de plusieurs horizons, en particulier des milieux musicologiques anglo-saxons et hongrois. Quelques chercheurs ont pu être conduits à une telle mise en cause par la consultation, unilatérale si l'on peut dire, de manuscrits régionaux, souvent tardifs, considérés comme uniques témoins du répertoire romano-franc.

Si on identifie le chant romano-franc avec le répertoire contenu dans un seul manuscrit (ou même dans une collection régionale de manuscrits), une telle critique, fondée sur une vision statique de la

réalité musicale, est imparable. Mais on sait aujourd'hui que le répertoire romano-franc ne peut être validement étudié que dans une logique dynamique : il est le sujet d'une inculturation dans l'histoire et l'espace européens. Dès lors, la plus élémentaire des méthodes comparatives met en valeur différents états des mélodies selon les temps et les lieux. Les concepts d'archaïcité et d'évolution sont donc pleinement valides vis-à-vis d'un tel objet d'étude scientifique.

Il faut cependant concéder quelques nuances que les critiques ont permis de mettre en valeur. La plupart ont été évoquées lors des débats du colloque de Tours, cité plus haut. Ces nuances sont principalement d'ordre terminologique.

D'abord le mot « archaïque ». Il doit être pris dans son sens étymologique, « au commencement ». Par modalité « archaïque », on entend une modalité des cantillations. D'autres formes musicales primitives ont-elles reçu dès l'origine des conduites modales différentes, par exemple fondées sur certaines structures intervalliques ? en tout état de cause, pour les récitatifs, la modalité archaïque, fondée sur une ligne mélodique horizontale et des procédés d'invention mélodique spécifiques³⁹, est le fait musical constaté universellement.

Ensuite, le mot « évolution ». Il n'est pas à prendre dans un sens « darwinien », comme à propos d'un vivant qui aurait en lui-même, comme génétiquement, des principes finalisés de changement et de développement. Le dynamisme qui a été nommé par dom Jean Claire « évolution modale », concept qui se décline en deux tendances, la « montée des teneurs » et la « descente des finales », n'est pas un principe intrinsèque à la modalité. C'est d'une part un dynamisme propre à la cantillation, qui a « naturellement » tendance à poser ses ponctuations au grave et à faire chanter ses accents à l'aigu (au moins en latin). Il s'agit d'un fait musical avéré dans d'autres traditions, même non latines, comme le chant syro-maronite⁴⁰ ou le chant arménien⁴¹. D'autre part, c'est une conséquence de la prise en charge des cantillations traditionnelles (de type linéaire) par le système modal officiel au moment de la fixation du répertoire et de la copie des manuscrits : l'octoechos, qui exige deux pôles structuraux différents pour toute composition musicale.

La modalité de RE, typique des mélodies gallicanes ? Comme nous l'avons rappelé plus haut, il ne fait aucun doute, que la modalité de RE est absente des couches profondes de la composition musicale romaine. Tant qu'on reste dans ce type de compositions primitives, le mode de RE est bien la signature de l'origine gallicane des mélodies. Mais il ne faut pas oublier qu'un jour, cette modalité de RE a fini par s'acclimater à Rome et qu'elle a alors été appréciée des musiciens romains : ainsi s'explique qu'une majorité des communions des fêtes de Carême fasse appel au mode de RE et au protus-quarte. Donc, le fait qu'une mélodie tardive fasse une large place au mode de RE n'est plus un signe de son origine gallicane. Ainsi, par exemple, les versets alléluiatiques *Magnus est Dominus*⁴² et *Exivi a Patre*⁴³, qui sonnent en ré pur à l'exception de leur note finale, ont été composés dans le nord de l'Italie au XI^e siècle, comme le montre l'étude comparative des manuscrits.

Enfin, il reste quelques énigmes à résoudre. Pourquoi la psalmodie responsoriale de l'office, si populaire pendant des siècles, a-t-elle laissé si peu de traces du mode de RE⁴⁴ ? Pourquoi un office comme celui de saint Laurent (10 août), fait-il, dans ses antiennes, une place si importante aux formules de RE et du protus-quarte, alors que ce saint est l'un des plus populaires et des plus anciens – après saint Pierre – de la Ville éternelle ?

3.3. La question de la qualité du *si*

Depuis des décennies, la qualité du *si* représente l'une des principales difficultés pour la restitution des mélodies grégoriennes. Après l'édition vaticane du *Graduale romanum* (1908) et de l'*Antiphonale romanum* (1912), qui faisait, à l'initiative de dom Joseph Pothier, une large place au bémol, dom Joseph Gajard introduisit, en 1934, de nombreux *si* bécarrés dans les mélodies de l'*Antiphonale monasticum*. Il y avait probablement été conduit par ses réflexions (publiées 20 ans plus tard) sur la montée tardive des *si* à *do* dans les récitations modales du 3^e et du 4^e modes⁴⁵, considérations qui s'appuyaient largement sur le témoignage des manuscrits bénéventains⁴⁶. Il semble cependant que ces choix de bécarrés effectués dans l'*Antiphonale monasticum* soient pour le moins contestables. En effet, les manuscrits bénéventains, comme d'ailleurs l'immense majorité des manuscrits italiens, ignorent le signe du bémol (tout autant que celui du bécarré, bien sûr).

Prenons l'exemple de la restitution des *si* ornementaux du *la* en 1^{er} mode. L'argument paléographique repose, en général, sur les témoignages suivants :

- les manuscrits neumatiques (dont Hartker), qui ne permettent pas – malgré les lettres additionnelles, dont la signification est beaucoup trop relative – de préciser la qualité du *si*,
- les manuscrits allemands, qui indiquent souvent le *do*, et parfois, le bémol,
- les manuscrits italiens, qui indiquent le *si*, sans autre précision, mais dont on sait qu'ils ignorent les signes du bémol et du bécarré,

– les manuscrits aquitains, qui se comportent le plus souvent à la manière des manuscrits italiens (ou parfois allemands),

– et les manuscrits français, qui indiquent souvent, explicitement, le *si* bémol.

La comparaison amène à conclure que les témoignages en faveur du *si* bécarré sont inexistants.

Dans les pièces simples, où les formules de la modalité archaïque sont encore très présentes, le choix du bécarré, effectué par l'*Antiphonale monasticum* de 1934, est erroné et on est amené à adopter le bémol. Dans les antiennes plus complexes, ce choix du bémol doit donc être étendu à tous les contextes qui ne posent pas de problèmes nouveaux. C'est ainsi qu'on justifie finalement le bémol de l'édition vaticane dans la plupart des intonations du type *ré-la-si-la* en 1^{er} mode, conformément à l'indication dirimante des manuscrits français.

Bien entendu, un certain nombre de problèmes restent difficiles à résoudre, en particulier lorsque le mode se développe à l'aigu et que s'intensifie l'attraction des degrés forts du substrat pentatonique. A cette époque déjà plus avancée, les habitudes locales ont dû jouer et la position du degré faible a été fixée en référence plus ou moins explicite à une théorie liée à l'octoechos. Il n'y a probablement pas de réponse définitive à donner à ces questions ultimes, dans la mesure où tout éditeur se révèle – qu'il le veuille ou non – un théoricien.

Sans approfondir, il faut encore ajouter que c'est toute notre conception du demi-ton qui devrait être mise ici en cause. Ne serait-il pas plus exact de parler de *si* « plus ou moins haut » ou « plus ou moins bas » pour caractériser ce degré faible et mobile qui chante dans la tierce mineure du substrat pentatonique ? Ce « petit intervalle », qui a un rôle si « sensible » pour l'oreille moderne a, en fait, bien peu de chose à voir avec l'oscillation microtonale qui orne les récitation sur le terme aigu de l'hexacorde naturel.

Remarquons d'ailleurs que le vieil adage « *Omnis nota super la semper canenda est fa* » semble bien avoir longtemps fait loi, puisqu'on le trouve encore, à peine déguisé, au XVII^e siècle, et même au XIX^e dans des traités de plain-chant qui s'en remettent au sens musical du chanteur pour préciser la qualité du *si* :

« *Quand au dessus du LA il n'y a qu'une note ou deux seulement, il faut les chanter par un Fa feint, c'est à dire adoucir la voix, & faire un demi-ton entre le La & le Fa. Ce qui est manifesté par un b mol precedent, ou même sans ce b, quand les Notes suivantes ne passent point le Mi pour monter au FA* ». ⁴⁷

« *Il se trouve quantité d'endroits, surtout dans le Graduel, où il faut faire un za au lieu d'un si, quoiqu'il n'y ait point de B mol, c'est lorsque le chant part du fa sans monter jusqu'à l'ut, ce qui, pour l'ordinaire, se connoît assez. Dans le doute, au reste, il faut mieux faire un za qu'un si, le za étant beaucoup plus doux* ». ⁴⁸

3.4. Les passages non-diatoniques

L'étude des mélodies du Propre de la messe a mis en évidence un fait nouveau dans la composition du corpus romano-franc : il contient des mélodies ou des passages non diatoniques⁴⁹. Alors que tous les anciens manuscrits neumatiques sont en parfait accord sur le tracé mélodique, on constate que les différents manuscrits solfégiques donnent de la mélodie des versions complètement divergentes. La plupart des manuscrits solfégiques sont basés sur un système de lignes et de clés (la portée guidonienne) qui enferme finalement le répertoire dans une échelle de cinq tons et deux demi-tons, ces derniers étant placés entre *mi* et *fa* et *si* et *do*, avec une possibilité de variation du *si* : bémol et bécarré. Si ce système a prévalu, ce n'est pas, d'abord, en raison de présupposés théoriques, même si ceux-ci peuvent avoir quelque poids. C'est surtout parce que la plus grande partie du répertoire accepte de se plier à cette échelle, avec quelques exceptions dont les « nuances » médiévales parvenaient à rendre compte.

Il y a cependant quelques cas, une trentaine, où toute une pièce (ou un fragment de pièce) semble impossible à restituer au vu de la divergence des écritures solfégiques. On sait maintenant que ces passages échappent au diatonisme rigoureux dont le répertoire grégorien était crédité, quasi idéologiquement, depuis la fin du XIX^e siècle.

Devant l'impossibilité d'écrire la mélodie, chaque manuscrit solfégique se retranche derrière une solution de fortune : transposer tout un fragment (c'est la méthode préférée des manuscrits bénéventains), changer un intervalle, supprimer certaines notes ou corriger la mélodie en la faisant entrer dans les cadres reçus. Comme chaque manuscrit adopte une solution différente, le résultat apparaît clairement à la plus élémentaire comparaison.

Cependant certains manuscrits aquitains, en particulier le graduel « de Gaillac »⁵⁰, échappent à ce problème. L'écriture aquitaine de ces témoins est parfaitement diastématique, mais comme ils ignorent les clés et ne possèdent qu'une seule ligne, ils peuvent traduire sans difficulté, et avec une précision mélodique inaccessible aux manuscrits purement neumatiques, ces passages dont on doit conclure finalement qu'ils échappent au diatonisme.

Ainsi, l'intonation de l'offertoire *Confirma hoc*⁵¹ mériterait-elle d'être restituée : *si-do dièse-ré ré-mi mi-fa-sol sol-la-fa...*

Dans cette ligne du passage de l'oral au noté, qui suppose toujours une certaine théorisation, il faut reconnaître que les fameux signes spéciaux du manuscrit « de Montpellier » n'ont toujours pas été élucidés. On n'est plus prêt aujourd'hui à y reconnaître des quarts de tons, mais la solution de remplacement promulguée jadis par dom Jacques Froger⁵² n'a recueilli aucun suffrage.

3.5. Une connaissance plus réaliste de l'octoechos

Toutes ces recherches concourent finalement à nous donner une idée plus réaliste de l'octoechos, ce cadre en référence auquel ont été composées les mélodies carolingiennes. Même si une vision théorique nous en est parvenue à travers les dizaines de commentaires qui en ont été faits depuis le Moyen Age, nous savons de mieux en mieux combien cette vision est simplifiée, pour ne pas dire simpliste.

Le chanoine Jean Jeanneteau a bien montré la richesse des types modaux qui composent ce qu'on a l'habitude d'appeler un « mode d'octoechos ». Le contact concret avec les centaines de pièces dans les dizaines de versions qu'en proposent les manuscrits européens révèle un visage encore bien plus nuancé de la composition romano-franque.

Un bref exemple est fourni par la composition du 6^e mode. Dans les éditions pratiques, comme dans les commentaires, il apparaît comme le plus simple de tous les modes, avec sa dominante-finale *fa*, presque tyrannique, sous-tendue par une tierce mineure *fa-ré* et un *mi* très faible toujours attiré par le *fa*. Présenté ainsi, le 6^e mode apparaît comme un vestige parfait de la modalité archaïque de *do* (= *fa*). La réalité est moins simple, car dans de nombreux manuscrits, l'écriture retenue est une finale *do*, qui permet l'introduction de nombreux *si* bémol comme ornement inférieur. L'*Antiphonale monasticum* de 1934 connaissait déjà quelques cas semblables⁵³, mais ils sont en fait beaucoup plus nombreux. Le Propre de la messe en contient aussi, comme la communion *Surrexit Dominus*, du lundi de Pâques⁵⁴.

D'un autre point de vue, il faudrait signaler ici la diversité des restitutions du 5^e mode, et particulièrement de son ton psalmodique : selon les régions, le *si* est bécarré ou bémol. Cette variabilité du *si* apparaît aussi dans un lieu où on l'attend beaucoup moins : les versets stéréotypés de répons du 5^e mode, qui recourent successivement au bémol et au bécarré. Dans certaines formules des répons (et de quelques antiennes) du 1^{er} et du 5^e mode, cette variation se produit à l'intérieur d'un même neume.

De toutes ces constatations, nous tirons une connaissance beaucoup plus nuancée de l'octoechos, mais nous montrons aussi que ce répertoire répugne à toutes les formes de simplification, qu'elles soient théoriques ou pédagogiques.

3.6. Une hypothèse sur l'origine des notations

L'hypothèse d'une antériorité de la notation française sur les autres notations a déjà été discrètement suggérée⁵⁵. C'est ce que confirment les études menées à Solesmes sur les notations françaises, en particulier celle du manuscrit du Mont-Renaud.

Quand on la compare à celle de Saint-Gall, cette notation n'en diffère que par l'absence d'épisèmes et de lettres significatives. Elle possède par contre tous les signes de l'écriture sangallienne la plus sophistiquée : les neumes de base (les axes de l'écriture sont différents), les liquescences nombreuses, tous les neumes spéciaux, y compris les deux formes de quilisma. Comme Saint-Gall, de façon moins systématique mais parfois plus précise, elle sait pratiquer la déformation des graphies pour traduire de minimes nuances rythmiques. Comme on sait qu'à Saint-Gall le répertoire grégorien ne peut qu'être un « produit d'importation » et que les premiers foyers de théoriciens se trouvaient dans le quart nord-est de la France (là où le répertoire est né), on en déduit que l'écriture sangallienne constitue un perfectionnement et une systématisation d'une écriture préexistante. Comme on imagine mal l'introduction d'un désordre dans cette notation sangallienne lors de son transfert en France, il est loisible de conclure que le manuscrit du Mont-Renaud nous livre un « souvenir » de l'écriture qui a été exporté en Suisse.

Par ailleurs, on remarque que l'écriture française du Mont-Renaud possède au moins un signe de plus que la sangallienne. Le climacus y revêt en effet deux formes distinctes (selon le contexte mélodique) : le climacus « à points » (comme dans la plupart des notations) et le climacus « à boucle », dont le tracé est continu et qu'il faut peut-être rapprocher d'autres neumes à boucles présents dans plusieurs écritures de l'Italie du Nord, de l'Espagne et de quelques manuscrits français.

Ces deux tracés relèvent de structures sémiologiques profondément différentes. Il y aurait donc, derrière l'écriture française du Mont-Renaud, deux influences différentes : l'une qui dessine le mouvement vocal, et l'autre qui égrène les sons pour les visualiser, à la manière des notations bretonne et aquitaine.

*

Au terme de ces considérations, le lecteur le moins avisé pourra constater que les questions relatives à l'interprétation du chant grégorien n'ont pas été abordées. Ce silence se veut plus une réserve qu'une omission. En fait les questions d'interprétation ont toujours intéressé, voire passionné, les membres de l'atelier de paléographie et leurs collaborateurs externes⁵⁶. Mais il faut reconnaître que, depuis la fin des années 80, peu d'éléments nouveaux sont apparus dans ce champ de recherche. Les réalisations discographiques et les options interprétatives se sont multipliées, parfois sur des bases très subjectives. Un jour viendra, nous l'espérons, où des arguments scientifiques véritables se dégageront plus clairement de ce débat musical d'importance.

(*) Moine de Solesmes, directeur de l'Atelier de Paléographie

Notes

¹ Jean CLAIRE, « Les plus anciennes mélodies des hymnes liturgiques », *Mélanges Edith Weber*, éd. P. Guillot et L. Jambon, 1996, p. 355-367.

² *Les témoins manuscrits du chant bénéventain (Paléographie musicale, t. 21)*, Introduction et notes : Thomas F. KELLY. Solesmes, 1992.

³ Jean MALLET et André THIBAUT, *Les manuscrits en écriture bénéventaine de la Bibliothèque capitulaire de Bénévent*, tomes I-II-III, CNRS-Brépols, 1984, 1997.

⁴ Jean CLAIRE, « Le rituel quadragésimal des catéchumènes à Milan ». *Rituels, Mélanges offerts au R.P. Gy, o.p.*, Le Cerf, 1990, p. 131-151. Alberto TURCO « Les tons des versets d'offertoires "vieux romain" », *Requientes modos musicos, Mélanges offerts à D. Jean Claire*, Solesmes, 1995.

⁵ Jean CLAIRE, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux » (*Revue grégorienne* 1962, p. 196-211 et p. 229-245). La psalmodie responsoriale antique (*RG* 1963, p. 8-29). Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère DO (*RG* 1963, p. 49-62). Évolution modale des antiennes provenant de la corde-mère MI (*RG* 1963, p. 77-102). L'évolution modale dans les récitatifs liturgiques (*RG* 1963, p. 127-151).

⁶ Jean CLAIRE, « Le cantatorium gallican et le cantatorium romain ». *Essays in hon. Hanoch Avenary (Orbis Musicae* 10, Université de Tel-Aviv 1990, p. 50-86).

⁷ Olivier CULLIN, *Le trait dans les répertoires vieux-romain et grégorien : un témoin de la psalmodie sans refrain*, thèse inédite, Université de Paris IV, 1990. « Le répertoire de la psalmodie *in directum* dans les traditions liturgiques latines. I. La tradition hispanique », *Études grégoriennes* 23 (1989), p. 99-122. « De la psalmodie sans refrain à la psalmodie responsoriale. Transformation et conservation dans les répertoires liturgiques latins », *Revue française de Musicologie* 77 (1991), p. 7-11. « Pour une réévaluation des formes littéraires de la psalmodie sans refrain: *canticum & tractus* », *Modus* 3 (1989/1992), p. 41-48. « La psalmodie directe romaine et grégorienne. Relations culturelles et modes d'échanges musicaux: l'exemple des *cantica* et des traits », *Musica e Storia* 1 (1993), p. 273-283 (Fondazione Ugo e Olga Levi, Palazzo Giustinian Lolin, Venise).

⁸ Philippe BERNARD, *Du chant romain au chant grégorien*, Le Cerf 1996.

⁹ *Paléographie musicale*, t. XVI, 1955, rééd. 1989.

¹⁰ D. SAULNIER, « Les torculus du Mont-Renaud », *Études Grégoriennes* 24 (1992), p. 135.

¹¹ D. SAULNIER, « Die Handschrift von Mont-Renaud und ihre französischen Varianten », *Musicologica austriaca* 14/15, Vienne, 1996.

¹² D. SAULNIER, « Les climacus du Mont-Renaud », *Ausculat o fili* (Mélanges en l'honneur de Luigi Agustoni, à paraître).

¹³ Le volume *Los modos gregorianos, Historia-Análisis-Estética* publié dans la collection Studia Silensia (Silos, 1985), ne constitue qu'une traduction rapide des notes de travail de Jean Jeanneteau. L'ouvrage aurait demandé une relecture complète.

¹⁴ D. SAULNIER, *Les modes grégoriens*, Solesmes, 1996.

¹⁵ *La composition modale avant l'octoechos, bilans et recherches*, colloque international organisé à Tours les 4-5 septembre 1997, par l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, la Société Française de Musicologie, l'Université François Rabelais et le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance.

¹⁶ *Le graduel critique romain, édition critique*, Solesmes 1957-1962. Sur le plan paléographique, une importante contribution fut apportée dom Jacques Hourlier.

¹⁷ Cf. notamment les études de Leo Treitler, Helmut Huckle et Peter Jeffery. Références bibliographiques complètes dans Peter JEFFERY, *Re-envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago and London, 1998.

¹⁸ Ms. Paris BNF lat 776, souvent appelé, un peu à tort, « graduel d'Albi », dont la publication en fac-similé couleur est attendue pour la fin de l'année 2001 dans la collection *Codices gregoriani* (La Linea Editrice, Padova).

¹⁹ Ms. Montpellier, Bibliothèque de la Faculté de Médecine H. 159, *Paléographie musicale* t. 8, Solesmes, 1901-1905.

²⁰ D. SAULNIER, « Présence d'une tradition orale française parallèle à celle de Metz et Saint-Gall », *Colloque sur l'art du chantre carolingien*, Metz, 22-24 mars 1996. Les actes sont en préparation aux Editions Serpenoise, Metz.

²¹ Les premières conclusions de ce groupe de travail sont publiées régulièrement dans la revue *Beiträge zur Gregorianik*, ConBrio, Regensburg.

²² « Immo paretur editio magis critica librorum iam editorum post instaurationem sancti Pii X », *Constitution Sacrosanctum concilium*, n. 117.

²³ D. SAULNIER, « La révision du *Graduale romanum*. Opportunité et problématique », *EG* 29 (2001), p. 171.

²⁴ Les principales communications de ce congrès ont été publiées dans *Beiträge zur Gregorianik* (Regensburg) et *Studi gregoriani* (Cremona).

²⁵ R. LE ROUX, « Aux origines de l'office festif : les antiennes et les psaumes de matines et laudes pour Noël et le 1^{er} janvier, selon les cursus romain et monastique », *EG* 4 (1961), p. 65 ; « Les répons de *psalmis* pour les matines, de

- l'Épiphanie à la Septuagésime, selon les cursus romain et monastique », *EG* 6 (1963), p. 39 ; « Répons du *Triduum sacrum* et de Pâques », *EG* 18 (1979), p. 157.
- ²⁶ Pour un grand nombre d'entre elles, leur texte était déjà connu, grâce à l'édition par R.-J. HESBERT du *Corpus antiphonale officii*, vol. 3, Rome, 1968.
- ²⁷ Ce manuscrit *in campo aperto* ne fournit pas directement les mélodies, pour lesquelles on doit recourir à des manuscrits solfégiques nettement plus tardifs. Même si l'autorité de ce témoin est universellement reconnue, la comparaison avec les autres traditions laisse penser que, lui aussi, a déjà subi quelques tendances évolutives par rapport à une tradition plus primitive : la restitution essaie d'en tenir compte dans les cas les plus probables.
- ²⁸ Cf. K. POUDERON, Communication prononcée au 4^e Congrès international de l'AISCGre, à Vérone en 1991.
- ²⁹ Ces deux manuscrits sont en outre particulièrement précieux car ils ont conservé la tradition d'antiennes qui ne sont transmises que par l'antiphonaire sans notation dit « de Compiègne », du IX^e s. (Paris BNF, lat.17436).
- ³⁰ L'antiphonaire anglais de Worcester (Worcester, B. cap F. 160), se rattache largement à ces deux derniers.
- ³¹ La notion d'erreur de composition s'avère en fait assez délicate à manier. Dès le manuscrit « de Hartker », un office comme celui de saint Martin comporte de nombreuses méprises sur les relations entre texte et mélodie. On sait qu'un phénomène analogue se produit dès les premiers manuscrits du répertoire du Propre de la Messe pour le formulaire *Benedicta sit* de la Sainte Trinité.
- ³² Cf. *La composition modale avant l'octoechos*, op. cit. supra.
- ³³ Jean CLAIRE, « L'antienne *Asperges me* dans la tradition grégorienne », texte français avec traduction anglaise par le Prof. Robert FOWELLS. *Choral Essays : A Tribute to Roger Wagner*, ed. W.W. Bellan. Thomas House Publications, San Carlos, Californie. p. 60-111.
- ³⁴ C'est notamment le cas des chants liés à la liturgie de l'Avent et de la Passion. Cf. Jean CLAIRE, « La musique de l'office de l'Avent », *Colloque Grégoire le Grand*, Chantilly 1982 (Grégoire le Grand, éd. J. Fontaine, CNRS, 1986, p. 649-659).
- ³⁵ Sylvain GASSER, « Les antiennes *O* », *Etudes grégoriennes* 24 (1992), p. 53.
- ³⁶ Cf. Asta TIMUKAITE, *Les répons du 2^e mode. Leur composition musicale à travers l'analyse de formules mélodiques*, mémoire de D.E.A. inédit, Paris-IV, Sorbonne, 2001.
- ³⁷ Cf. Marie-Noël Colette, « Des modes archaïques dans les musiques de tradition orale », *Etudes grégoriennes* 27 (1999), p. 165.
- ³⁸ Même si certains de ses élèves ont été à cet égard moins pertinents, rappelons que dom Jean Claire n'a jamais présenté ses travaux sur la modalité et ses rapports avec la liturgie comme une théorie *a priori*, mais bien comme une tentative de rendre compte, selon la méthode scientifique, d'un ensemble de faits musicaux objectifs. Si on tient absolument à employer ce mot de « théorie », il faut alors comprendre théorie *a posteriori*. La formulation et l'argumentation d'une hypothèse à partir de l'observation des faits constituent la base même de la démarche scientifique ; et l'hypothèse ne peut être déconsidérée valablement que lorsqu'elle a été réfutée où qu'une explication meilleure a été exposée.
- ³⁹ Marie-Noël COLETTE, « L'invention musicale dans le Haut Moyen Age: ponctuation et transposition », *Analyse musicale* 18, 1^{er} trimestre 1990, p. 7-17.
- ⁴⁰ Cf. Louis HAGE, « La modalité du chant syro-maronite », *Etudes grégoriennes* 27 (1999), p. 145.
- ⁴¹ Bernard OUTTIER, « Recherches sur la genèse de l'octoechos arménien », *Etudes grégoriennes* 14 (1973), p. 127.
- ⁴² *Graduale triplex*, Solesmes, 1979, p. 302.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 230.
- ⁴⁴ Nous avons montré, cf. *Etudes Grégoriennes* 28 (2000), p. 167, que le répons-bref du temps de la Passion *De ore leonis* n'avait rien de commun avec le mode de RE.
- ⁴⁵ Joseph GAJARD, « Les ré citations modales des 3^e et 4^e modes et les manuscrits bénéventains et aquitains », *Etudes grégoriennes* 1 (1954), p. 9. Eugène CARDINE, « La corde récitative du 3^e ton psalmodique dans l'antique tradition sangallienne », *ibid.*, p. 47.
- ⁴⁶ La préface de l'ouvrage rappelle explicitement ce recours aux manuscrits bénéventains : « *semper instauratae sunt antiquae modales recitationes, artistica simul et religiosa indolis, ope codicorum Aquitanorum et maxime Beneventanorum, qui nobis eas fere soli servaverunt : quas recipientes, authenticam cum gaudio recipimus gregorianam traditionem...* (Antiphonale solesmense pro diurnis horis, Desclée, n° 818 F, Tournai, 1935, p. xj). En fait, l'étude des remarquables tableaux synoptiques entrepris à Solesmes dès avant 1914 pour préparer cet Antiphonaire, montre que les bécarres contestables ont été introduits par dom Joseph Gajard dans l'ultime phase de l'édition.
- ⁴⁷ E. SACHE, *Traité des tons de l'Eglise selon l'usage romain*, Lisieux, 1680, p. 48.
- ⁴⁸ *Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant parfaitement et en peu de temps*, MEGARD imprimeur, Rouen, 1816, p. (5).
- ⁴⁹ Cette découverte a été confirmée par une remarquable conférence du regretté Rupert Fischer au Congrès de Vérone en 1999. Cf. Rupert FISCHER, « Die Notation von Stücken mit chromatisch alterierten Tönen – Schwierigkeiten der melodischen Restitution », *Beiträge zur Gregorianik* 29 (2000), p. 43.
- ⁵⁰ Paris BNF lat 776, déjà cité.
- ⁵¹ *Graduale triplex*, p. 255.
- ⁵² Jacques FROGER, « Les prétendus quarts de ton dans le chant grégorien et les symboles du ms. H. 159 de Montpellier », *Etudes grégoriennes* 17 (1978), p. 145.
- ⁵³ Cf. Ant. *Ascendente Iesu* (Antiphonale monasticum, p. 308) et *Benedicta sit* (*ibid.*, p. 538).
- ⁵⁴ *Graduale triplex*, p. 202. Elle est écrite en finale *do*, mais tous les *si* de l'*alleluia* final devraient être bémol.
- ⁵⁵ David HILEY, *Western Plainchant a Handbook*, Oxford, 1995, p. 363.
- ⁵⁶ Cf. la récente publication de *l'Introduction à l'interprétation du chant grégorien*, de Luigi AGUSTONI et Johannes Berchmans GÖSCHL, Solesmes, 2001.

Arvo Pärt et la polarisation modale

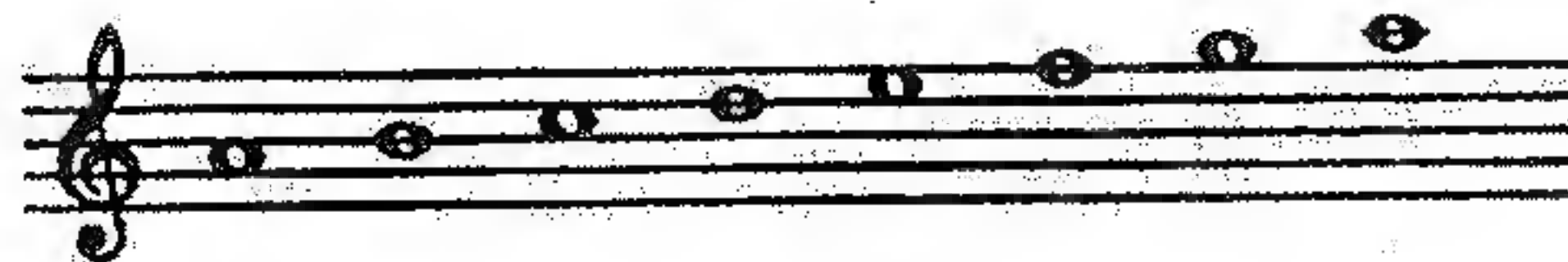
MUSIQUE CONTEMPORAINE / ANALYSE MUSICALE / MODALITE / TEMPS / SACRALITE / ECRITURE

A partir de 1976, après une longue période de silence, Pärt rompt avec toute sa production antérieure. Il rejette le monde sériel et propose une vision tournée vers un dépouillement extrême. Diverses influences peuvent expliquer cette mutation. L'étude approfondie du chant grégorien, des œuvres de Pérotin, de Machaut, d'Ockeghem ainsi que la découverte de Cage, de Reich ou de Glass enrichissent sa propre réflexion. En quête d'une musique plus directement perceptible, il va placer la notion de mode au centre de ses œuvres nouvelles.

Afin de mettre en lumière la fonction déterminante de la modalité, nous aborderons le *Dies irae* extrait de son *Miserere* qui date de 1989 et auquel il a apporté quelques modifications en 1992¹. Cette pièce est particulièrement représentative des préoccupations de Pärt.

I. LE MODE COMME MATIERE PRIMORDIALE

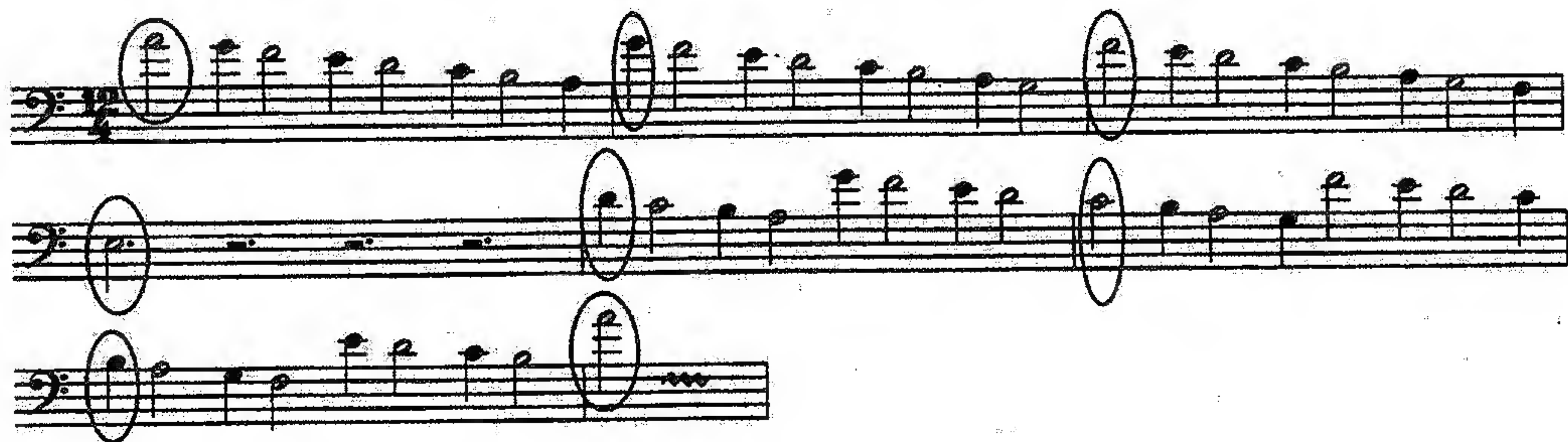
Toutes les notes entendues au long des 56 mesures de ce *Dies irae* appartiennent au mode de La qui ne subit aucune transposition. Ce mode est la clé de voûte de l'architecture de la pièce.



Exemple 1 – Mode de La

1. Le thème

Le thème unique est construit sur ce mode. Il se présente dans une logique implacable comme l'ensemble du *Dies irae*. Le mode de La est joué en descendant conjointement, à l'exception de quelques intervalles ascendants de septième. Chaque première note d'une mesure s'appuie sur un degré du mode. Ce procédé a pour conséquence d'insister davantage sur toutes les notes de l'échelle. La rythmique est simple. En effet, Pärt n'emploie que des noires et des blanches par alternance régulière. Seul un long silence interrompt le flux après la note Mi qui marque l'axe central du thème (Ex. 2).



Exemple 2 – Thème joué à la clarinette basse

Ce thème de sept mesures, qui n'est qu'une déclinaison du mode à peine travaillé, irradie l'ensemble de la pièce. Il est repris à l'identique, sans interruption, huit fois.

2. Le canon de proportion

La structure globale de la pièce est issue du thème. En effet, ce motif, généré par le mode, engendre à son tour tout le reste. Un procédé élaboré d'augmentation fait entendre, dans la simultanéité, 5 couches superposées du même élément exposé à différentes valeurs. Comme l'indique le tableau 1, le thème, tel qu'il est présenté dans l'exemple 2, voit ses durées multipliées par 2, 4, 8 et 16.









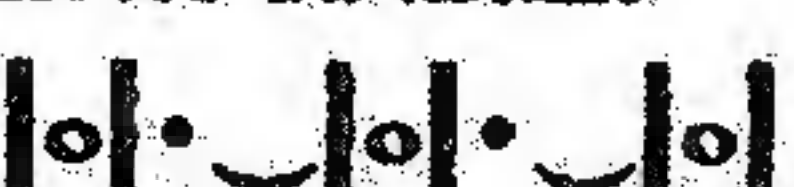

	Correspondance des valeurs des deux premières notes du thème		
Valeurs d'origine	2 	1 	thème entendu 8 fois
Valeurs x 2	4 	2 	thème entendu 4 fois
Valeurs x 4	8 	4 	thème entendu 2 fois
Valeurs x 8	16 	8 	thème entendu 1 fois
Valeurs x 16	32 notes du thème 	16 	28 premières notes sur les 49

Tableau 1 – Rapport des valeurs du thème

Le mode de La, ainsi exploité dans cinq vitesses proportionnelles, envahit tout l'espace de l'aigu vers le grave. Chaque version rythmique du thème suit son cours de façon immuable. L'organisation des voix et de l'orchestre est déterminée par cette ordonnance du temps. Nous reviendrons plus tard sur cet aspect.

3. Le procédé de tintinnabulation

Le terme tintinnabulation, souvent évoqué par Arvo Pärt, a pour origine le mot latin « tintinnabulum » qui désigne une clochette :

« J'ai compris qu'une simple note, bien jouée, me suffisait. Cette note seule, un tempo muet ou un moment de silence, me rassure. Je travaille avec très peu d'éléments, avec une voix, deux voix. J'utilise des matériaux primitifs ; un seul accord, une seule tonalité spécifique. Les trois notes de cet accord sont comme des clochettes ; c'est pourquoi j'appelle cela tintinnabulation »².

Ce procédé consiste à utiliser l'accord de La mineur, véritable ossature du mode, et à faire sonner ces trois notes de manière constante à divers instruments ou voix. L'exemple 3 montre le jeu de la clarinette basse dans la même rythmique que le thème ; on peut observer simultanément le doublement des valeurs à la clarinette.

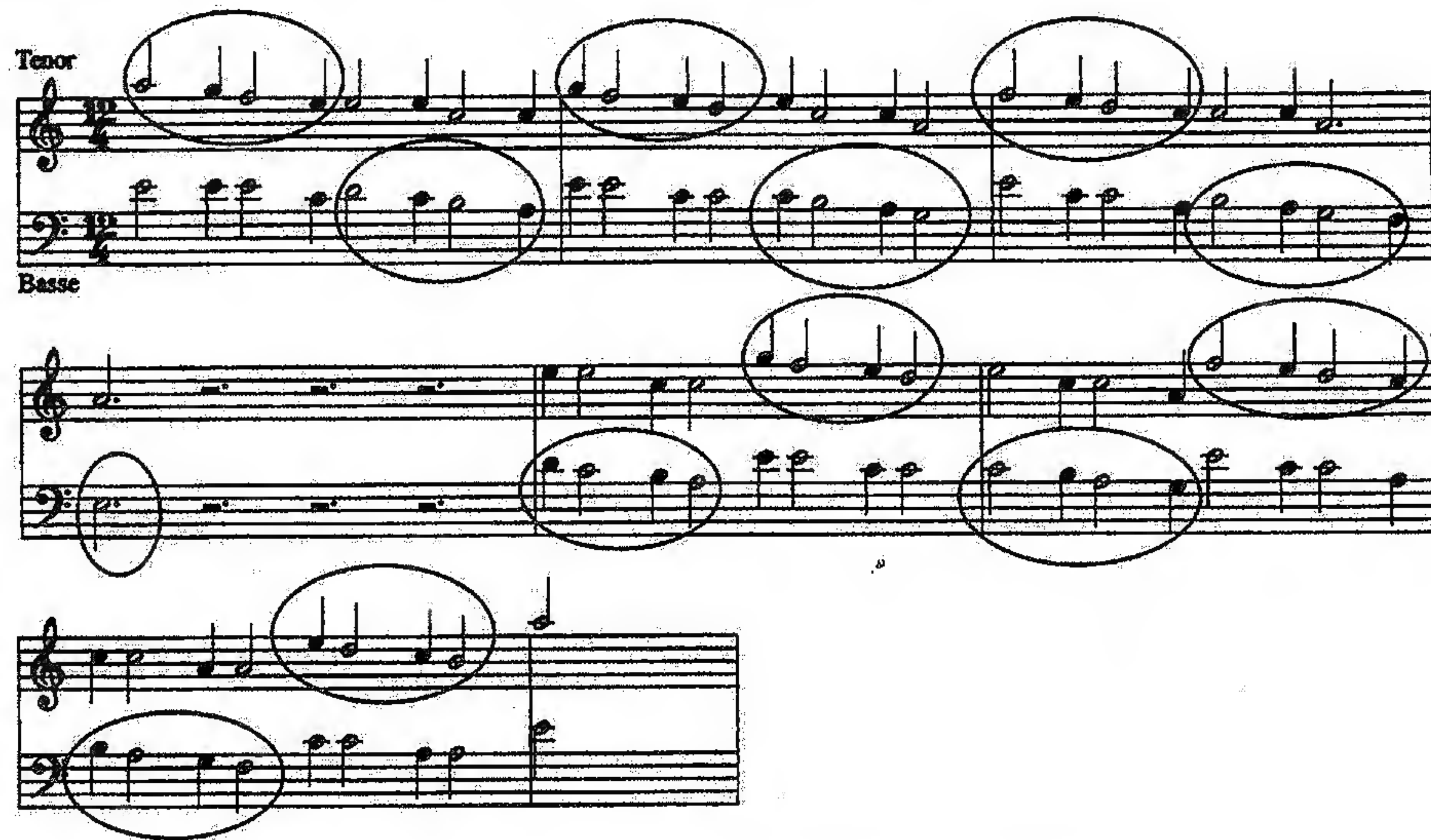


Exemple 3 – Tintinnabulation aux clarinettes et clarinettes basses

Le thème, joué à l'orgue avec des valeurs multipliées par 16, possède également sa tintinnabulation extrêmement lente.

Tel une aura, l'accord de La mineur enveloppe le thème. Cela contribue à renforcer l'impression de polarisation modale.

4. Le procédé de complémentarité



Exemple 4 – Complémentarité ténors / basses

Afin de créer une véritable fusion entre le thème et la tintinnabulation, Pärt organise les voix dans un jeu de complémentarité. Les ténors et les basses forment un couple indissociable et, par une construction en chiasme, se répartissent ces deux aspects du mode (Ex. 4). Sopranos et altos font de même, mais avec des valeurs doubles.

II. L'ORGANISATION INSTRUMENTALE ET VOCALE AU SERVICE DU MODE

Le mode est au centre de la pensée créatrice d'Arvo Pärt. Il est l'énergie première. Le canon proportionnel est la mise en mouvement d'un processus et la distribution instrumentale n'est que la glorification du mode unique. Si l'orchestration est clairement organisée, elle n'est pas primordiale. Pärt a l'habitude de reprendre ses œuvres sous différentes formations instrumentales. C'est le cas, par exemple, de ses *Fratres*. Ce qui lui importe, à chaque nouvelle version, ce n'est pas vraiment la couleur des timbres mais bien la mise en action d'une machinerie au service d'une modalité radicale. Il assigne une fonction à des groupes de voix ou d'instruments qui sont les véhicules du mode originel. Dès la première page du *Dies irae*, on peut saisir la règle du jeu (Ex. 5).

Groupe 1

La clarinette basse et le basson jouent respectivement en valeurs brèves le thème et la tintinnabulation correspondante, la portée supérieure de l'orgue les deux simultanément. Ces trois couleurs instrumentales sont attachées indéfectiblement aux voix d'hommes qui évoluent en procédé de complémentarité thème / tintinnabulation.

Groupe 2

Le hautbois joue le thème en valeurs doubles et la clarinette la tintinnabulation associée. Les voix de femmes évoluent également en valeurs doubles en procédé de complémentarité.

Groupe 3

Le trombone joue le thème en valeurs quadruples. La trompette tintinnabule tout d'abord à chaque nouvelle présentation rapide du thème. De la mesure 25 jusqu'à la fin elle tintinnabule de manière synchronisée avec le trombone.

Groupe 4

Les deux guitares électriques ainsi que le pédalier de l'orgue jouent le thème en valeurs multipliées par 8.

Groupe 5

La portée centrale de l'orgue donne le thème en valeurs multipliées par 16 ainsi que la tintinnabulation correspondante³. Le thème est ici, contrairement aux autres groupes, sans aucun intervalle ascendant ; il est présenté dans une descente continue de presque 4 octaves. Le mode de La est ainsi décliné dans une lenteur extrême.

Toutes les 14 mesures, c'est-à-dire toutes les deux expositions du thème dans sa version rapide, les groupes 1 et 2 permutent scrupuleusement leurs rôles. Cela revient à étendre à la macrostructure les procédés de complémentarité évoqués plus haut à propos du rapport thème / tintinnabulation (*Tableau 2*).

1-7	8-14	15-21	22-28	29-35	36-42	43-49	50-56
Groupe 1	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 2	Groupe 1	Groupe 1	Groupe 2	Groupe 2
Groupe 2		Groupe 1		Groupe 2			
Groupe 3				Groupe 3			
Groupe 4							
Groupe 5 (28 notes)							

Tableau 2 – Organisation instrumentale et vocale

Groupe 6

Il est différent des autres. Ce sont les percussions dont la fonction est ici de mettre en lumière les articulations de l'ensemble. Les cloches tintinnabulent de façon libre, mais les deux timbales, La et Mi, indiquent le début de toutes les formules brèves du thème (les mesures 1/8/15/22/29/36/43/50).

Le tam-tam signale toutes les permutations des groupes 1 et 2 (1/15/29/43). A la mesure 56 interviennent ces trois types d'instruments dans un large crescendo aboutissant à la mesure 57 qui est un silence avec un point d'orgue.

Si l'importance des proportions est évidente, la fonction du nombre est également une donnée fondamentale de l'écriture d'Arvo Pärt.

« *Le nombre, c'est la qualité, la clarté – tout est nombre* »⁴

Le mode de La, naturellement heptatonique, est représenté par le chiffre 7 dont il n'est pas nécessaire d'insister sur la connotation symbolique. Le thème, fondé sur ce mode, est écrit en 7 mesures. Il comporte 49 notes, nombre qui correspond au produit de 7 par 7. Le texte utilisé étant formé de 8 strophes, ce *Dies irae* décline donc 8 fois le thème selon l'organisation présentée plus haut. On voit bien là à quel point le mode est générateur de l'architecture de la pièce.

III. LA MODALITE COMME SACRALITE

Le refus radical de la sérialité chez Arvo Pärt provient d'un constat. La profusion d'informations complexes que l'auditeur doit recevoir dans ce type de musique, nuit, selon lui, à l'indispensable quête de spiritualité. Par conséquent, il fait le choix de placer la modalité au cœur de sa technique. Pas une modalité mouvante, comme on peut trouver chez Debussy ou Messiaen par exemple, mais une modalité polarisée. Le choix du mode de La, comme référent unique, va agir de façon hypnotique. Tous les paramètres sont en cohérence avec cette décision première et renforcent l'aspect hiératique et incantatoire de ce *Dies irae*. Non seulement, nous l'avons vu, le thème, l'architecture ou la répartition des timbres vont dans ce sens, mais également le tempo et la nuance *forte* immuables. Cet ancrage sur un mode unique est l'essence même de cette musique. Il génère une conception du temps différente. Grâce aux procédés itératifs, nous sommes très loin du temps des musiciens sériels, constamment bousculé par une complexité sans cesse renouvelée. Ici la règle est claire, immédiatement perceptible. Le mode est le point de départ d'un mécanisme temporel inexorable qui se déroule sans aucune aspérité. Arvo Pärt rejoint ici le caractère méditatif de certaines musiques orientales comme celles de Java ou du Tibet par exemple. Il installe l'auditeur dans un temps circulaire, qui semble sans début ni fin. Cette impression d'éternel retour, due aux reprises du même mode, produit des effets proches des *Om mani padme um* récités inlassablement par les moines bouddhistes. La fascination suscitée par la répétition est bien connue dans tous les phénomènes de transe. Par cette volonté de cristalliser l'attention sur un minima modal, Pärt renoue avec une sacralité, à ses yeux, profondément nécessaire. Au terme « minimaliste », trop connoté, il nous semble préférable d'employer celui d'« essentialiste ». Le recours à la modalité absolue, n'apparaît pas comme un retour en arrière, mais s'inscrit dans une logique autre.

10 „dies irae”
(J. = 80)

12

ob.
cl.
cl. b.
fg.
tr.
tbn.
camp.
timp.
tamt.
ch. el.
b. el.
S
A
T
B
org.

Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet sae - clum
Di - es i - rae, di - es il - la sol - vet saeculum in fa - vil - la: te - ste Da - vid cum Si - bil

Exemple 5 – Début du *Dies irae*

« Pour moi, le véritable progrès va dans le sens de la « profondeur », du « centre », du « sens », et il doit absolument être empreint d'extrême simplicité et d'une concentration absolue. »⁵

C'est sans doute avec ce regard là qu'il faut aborder les œuvres de Pärt postérieures à 1976 si l'on souhaite en apprécier toute la portée.

(*) Professeur agrégé à l'Université Pierre Mendès France de Grenoble

BIBLIOGRAPHIE

BEFFA, Karol et DERMONCOURT, Bertrand, « Musique nouvelle : la nouvelle sérénité », entretien avec Arvo Pärt, *Blah Blah Théma*, La Varenne St-Hilaire, Prélude et fugue, 1997.
BOSSEUR, Jean-Yves et Dominique, *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Paris, Minerve, 1993.

- BOSSEUR, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1996.
DUFOURT, Hughes, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Bourgois, 1991.
GRIFFITHS, Paul, *Modern Music and After*, New-York, Oxford University Press, 1995.
ILIESCU, Miha, « Le minimalisme en musique » *Musurgia*, Volume V n°3-4, Paris, Eska, 1999.
LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.
REVOL, Patrick, « Processus compositionnels dans *Fratres* d'Arvo Pärt », *L'éducation musicale*, Juin/Juillet 2001, pp.19 à 22.
SOLOMOS, Makis, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », *Musurgia*, Volume V n°3-4, Paris, Eska, 1999.

Discographie en relation avec l'œuvre étudiée

- A. PÄRT, *Miserere*, The Hilliard Ensemble et Orchester Der Beethovenhalle de Bonn, direction Paul Hillier et Dennis Russell Davies, CD, ECM records, 1991, ECM 1430 847539-2.

Notes

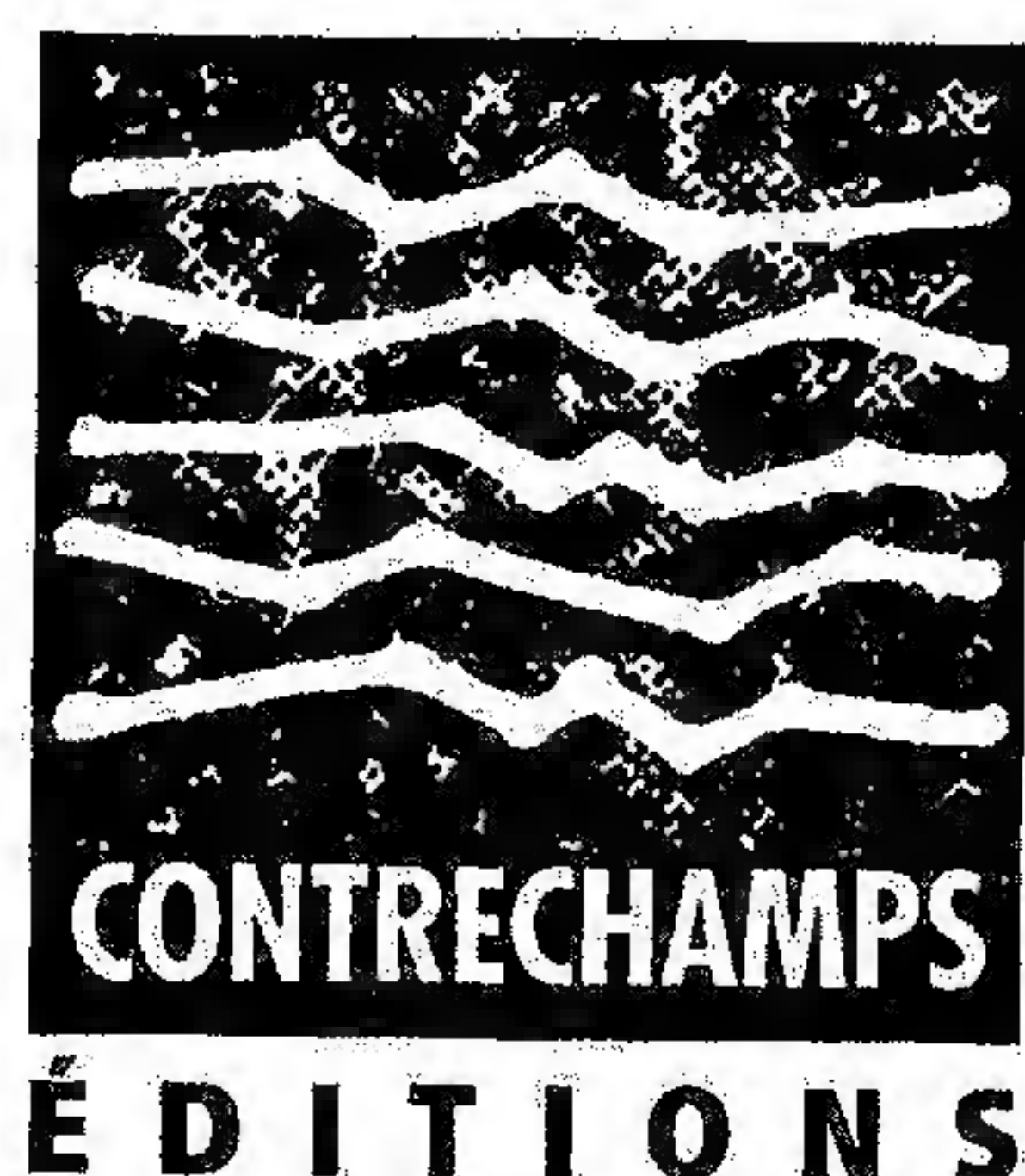
¹ Partition éditée par Universal Edition (1989 révision 1992) UE30871.

² Phrase donnée sur le site de L'Ircam dans la page consacrée à Arvo Pärt : <http://mac-textier.ircam.fr/compositeurs/textes/c00001653>.

³ On peut observer que l'orgue, à lui seul, combine trois vitesses différentes.

⁴ Phrase prononcée lors d'une interview à la revue *Blah Blah Théma* de février 1997 dans un article intitulé « A l'Est, la nouvelle sérénité ».

⁵ *Ibid.*



Les indispensables de la musique du XX^e siècle sont édités par Contrechamps

Klaus HUBER, *Écrits*

Allen EDWARDS/Charles ROSEN/Heinz HOLLIGER, *Entretiens avec Elliott Carter*

Theodor W. ADORNO, *Introduction à la sociologie de la musique*

Philippe ALBÈRA, *Entretiens avec Claude Helffer*

György KURTAG, *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*

Arnold SCHOENBERG/Wassily KANDINSKY, Arnold SCHOENBERG/Ferruccio BUSONI,
Correspondances et textes

Heinz HOLLIGER, *Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*

Pierre MICHEL, *Luigi Dallapiccola*

Ivan WYSCHNEGRADSKY, *La loi de la pansonorité*

Philippe ALBÈRA (éd.), *Musiques en création. Textes et entretiens: Aperghis, Berio, Boulez, Dutilleux, Éloy, Feldman, Ferneyhough, Krawczyk, Lachenmann, Ligeti, Maderna, Manoury, Nono, Nunes, Reich, Stroppa, Takemitsu, Tanguy, Xenakis, Yun, Zimmermann*

Carl DAHLHAUS, *Schoenberg*

Carl DAHLHAUS, *L'Idée de la musique absolue*

Elliott CARTER, *La Dimension du temps*

www.contrechamps.ch

editions@contrechamps.ch

Téléphone: +41 22 329 24 00

Téléphone: +41 22 329 68 68

8, rue de la Coulouvrenière

CH - 1204 GENÈVE

Nouveautés

Claude HELFFER, *Quinze Analyses musicales. De Bach à Manoury* (2000)

Max NOUBEL, *Elliott Carter, ou le temps fertile* (2000)

György LIGETI, *Neuf Essais sur la musique* (septembre 2001)

ANALYSE MUSICALE

PERIODIQUES

COLLECTION

REIMPRESSIONS

L'intelligence au service de la sensibilité musicale

35 numéros disponibles, publiés ou réédités ⁽¹⁾ !

- Des thèmes qui explorent les grandes problématiques de l'analyse musicale d'aujourd'hui
- La présentation de nombreuses méthodes et outils d'analyse
- 100 analyses appliquées, du chant grégorien à Boulez, Berio ou Ligeti
- 200 articles originaux, 150 auteurs internationaux, traductions de textes fondamentaux, résumés et index
- Chaque année, dossiers de préparation des thèmes et oeuvres de référence pour les **Concours et Examens BAC-CAPES-AGREG**
- Actes du 1er Congrès Européen d'Analyse Musicale : **un panorama mondial de l'analyse en 1989**

Une Collection qui s'étoffe et s'apprécie avec le temps !

(1) Disponibles au 01/01/02 : numéros 13 à 41 (sauf 21), Actes 1er CEAM, 6 Réimpressions (voir in fine)

Des thèmes qui forment les éléments d'un Traité Moderne d'Analyse Musicale, régulièrement augmentés des apports de la recherche, française et internationale

- Les **contextes** de l'analyse musicale
 - n° 9 Voix et Instruments (épuisé)
 - n° 10 Geste et Musique (épuisé)
 - n° 24 Notation et Analyse
 - n° 26 Analyse et Sciences Cognitives
- Les **paramètres** musicaux
 - n° 3 Le timbre : forme, espace, écriture
 - n° 8 Musique et Mouvement (épuisé)
 - n° 13 Le thème : histoire, analyse, syntaxe
 - n°s 6 et 15 L'espace-temps musical
- Les **formes** musicales
 - n° 14 Les formes de l'improvisation
 - n°s 17 et 32 Style et Analyse
 - n° 20 La forme : unité et multiplicité
 - n° 21 et 27 Analyse typologique : musique romantique de piano (n° 21 épuisé)
 - n°s 27 et 31 L'Opéra à coeur ouvert
- Les **applications** de l'analyse musicale
 - n° 1 Ecoute et Analyse (épuisé)
 - n°s 5 et 30 Analyse et Pédagogie (n° 5 épuisé)
 - n° 7 L'interprétation en question (épuisé)
 - n° 19 Evaluation et Analyse
 - n°s 25, 29, 33, 34, 36, 37, 40, 41 Thèmes et oeuvres de référence BAC-CAPES-AGREG

Les **méthodes et outils traditionnels ou modernes de l'analyse musicale**, en usage en France et à l'étranger ou en cours de développement, présentés et critiqués sous forme de thèmes ou d'articles spécialisés

- Les **thèmes méthodologiques**
 - n° 2 Les méthodes de l'analyse musicale (voir réimpressions)
 - n° 4 Analyse comparée : musique, littérature, peinture (épuisé)
 - n°s 16 et 17 L'Analyse et les Analyses (1er CEAM)
 - n° sp Actes Méthodologie comparée (1er CEAM)
 - n° 22 Analyse et Modèles
 - n° 23 Analyse et Expérimentation
 - n° 28 Logique et Musique
 - n° 35 Le discours sur la musique
 - n° 38 La modalité (1^{ère} partie) – La notion de texture

- Les **principaux articles méthodologiques**

n° 1. Un modèle d'analyse auditive - n° 6. Un modèle cognitif d'analyse - n° 8.
Méthodes d'analyse d'un mélisme grégorien - n° 9. Méthode d'analyse des
rapports texte-musique - n° 11. Méthodes d'analyse en ethnomusicologie - etc.

Près de **100 analyses appliquées**, partielles ou développées, du répertoire ancien,
classique, moderne ou contemporain, avec compléments pistes de recherche,
orientations bibliographiques et modalités interprétatives

- **Moyen-Age** : Chant grégorien (n° 8, 18, 38) - Compère (n° 8) - Dufay (n° 8, 34, 38) - Le Jeune (n° 9) - Machaut (n° 9, 34)
- **Renaissance** : Bertrand (n° 13) - Janequin (n° 9, 36) - Josquin des Prés (n° 36) - Marenzio (n° 25, 26) - Lassus - (n° 36) - Passereau (n° 36) - Sermisy (n° 9) - Monteverdi (n° 25)
- **Baroque** : Bach (n° 9, 10, 11, 13, 17, 21, 22, 39) - Charpentier (n° 15) - Corelli (n° 29) - D'Anglebert (n° 34) - Legrenzi (n° 20) - Lully (n° 27) - Maier (n° 8) - Mouton (n° 34) - Pergolèse (n° 39) - Rameau (n° 7, 9, 20, 25) - Teleman (n° 4) - Traditions orales (n° 41)
- **Classique** : Beethoven (n° 1, 4, 5, 6, 10, 15, 19, 25, 34) - Haydn (n° 1, 13, 17, 21) - Kalkbrenner (n° 19) - Mozart (n° 17, 18, 21, 27) - Schubert (n° 1, 17, 21) - Stamitz (n° 21)
- **Romantique** : Alkan (n° 20) - Berlioz (n° 37) - Brahms (n° 6, 13, 21) - Chopin (n° 1, 8, 21, 27, 32) - Grieg (n° 29) - Liszt (n° 7, 8, 21, 39) - Mahler (n° 11, 21, 27, 41) - Schumann (n° 2, 4, 21, 24, 27) - Verdi (n° 27) - Wagner (n° 27) - Wolf (n° 2)
- **XXème siècle (1ère moitié)** : Bartok (n° 2, 7, 41) - Berg (n° 18) - De Falla (n° 18, 21, 25) - Debussy (n° 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 29, 30, 31, 37) - Fauré (n° 25) - Poulenc (n° 21) - Ravel (n° 11, 21, 26) - Schönberg (n° 3, 9, 21, 26) - Sibélius (n° 27, 28) - Stravinsky (n° 6, 10, 32, 34) - Varèse (n° 3) - Webern (n° 4, 14, 17, 18)
- **Contemporain** : Aperghis (n° 27) - Berio (n° 13, 14) - Boucourechliev (n° 30) - Boulez (n° 2, 16, 17, 28, 29, 41) - Crumb (n° 24) - Fedele (n° 38) - Feldman (n° 37) - Grisey (n° 36, 38) - Jolas (n° 19) - Ligeti (n° 6, 11, 15, 34, 36, 38) - Lutoslavski (n° 10) - Messiaen (n° 1, 7, 9, 16) - Nono (n° 31) - Ohana (n° 5, 8) - Pärt (n° 41) - Stockhausen (n° 6, 9, 14, 29, 30) - Tisné (n° 4) - Xenakis (n° 5, 15, 38) - Zimmermann (n° 15)
- **Musiques traditionnelles** : Asie (n° 3, 38, 39) - Centrafrique (n° 1, 10, 23) - Europe (n° 1, 4, 11, 14, 26, 38) - Inde (n° 7, 24, 39) - Jazz (n° 11, 22, 36, 39)

Des commentaires pour le **jeu instrumental et vocal** et l'**interprétation** de
répertoires particuliers

- Le **jeu** de l'instrument à cordes (n° 10), de la guitare (n° 10), de l'expression vocale (n° 10), de la direction de chœur et d'orchestre (n° 10)
- L'**interprétation** du chant grégorien (n° 8, 38), de la musique du Moyen âge (n° 34), des polyphonies Renaissance (n° 9, 36), des oeuvres pour clavecin de CPE Bach (n° 18), des oeuvres symphoniques de Debussy (n° 12, 13), d'oeuvres pianistiques de Chopin (n° 7, 11), de Schumann (n° 27) et de Ligeti (n° 36), des oeuvres symphoniques de Sibélius (n° 27), du piano romantique (n° 21, 27, 29)

Collection Analyse Musicale

Six Réimpressions choisies

(thèmes épuisés ou reconstitués, analyses réunies par période ou par compositeur)
numéros réédités depuis 1995

- | | |
|--------------------------------------|---------------------------------------|
| • L'espace-temps musical (n° 6) | • Liszt - Bartok - Ligeti (divers n°) |
| • Debussy (n° 12) | • Stravinsky - Messiaen (divers n°) |
| • Méthodes d'analyse musicale (n° 2) | • La Musique du Moyen-Age (divers n°) |

Un programme qui se poursuit !

Collection Analyses Musicales Appliquées

Répertoire par œuvre et par compositeur

Page présente (A à Ligeti...)

Les 41 premiers numéros de la Revue ANALYSE MUSICALE : Un Fonds substantiel d'Analyses Appliquées					
Légende Réimpressions : ET = Espace-Temps n°6 ; SM = Stravinsky-Messiaen ; MA = Musique du Moyen-Age ; LBL = Liszt-Bartok-Ligeti ; DB = Debussy n° 12 ; MT = Méthodes n°2 - Numéros épuisés et non encore réédités : 1 - 3 - 4 - 5 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 21					
Compositeurs	Oeuvres	N°s AM	Compositeurs	Oeuvres	N°s AM
ALKAN	Etude n° 12 op 38	20		Pelléas & Mélisande	9-29-30-31
ANGLEBERT (d')	Pièces de clavecin	34		Prélude Après-midi d'un faune	12 / DB
APERGHIS	Enumérations	27		Préludes pour piano	12 / DB
BACH J.S.	Art de la Fugue	11		Prélude Des pas sur la neige	1
	Cantate op 106	21		Prélude La terrasse DADCDL	16-17
	Invention à 2 voix n° 1	22		Prélude La cathédrale engloutie	4-6
	Variations canoniques	39		Prélude Puerta del Vino	6
BARTOK	Cantate profane	2 / LBL		Quatuor à cordes	37
	En plein air	7 / LBL		Syrinx	6
BEETHOVEN	Fantaisie piano, ch et orch	34	DUFAY	Messe de l'homme armé	34
	Sonate piano op 109	15		Messe Se la face ay pale	8 / MA
	Symphonie n° 2	5	DUFOUR	Collection de timbres	30
	Symphonie n° 7	25	FALLA (de)	Nuits dans les jardins d'Esp	18
	Variat. Diabelli n° 9	19	FAURE	Sonate n° 2 (piano-cello)	25
BERG	Crito A la mémoire d'un ange	18	FELDMAN	Piano & Orchestra	37
	Wozzeck	27	GREGORIEN	Messe du Jour de Noël - Intr	18 / MA
BERIO	O'King	30		Messe de St Michel - Offert	8
	Sequenza n° 1 pour flûte	14		Office de Pâques	18 / MA
BERLIOZ	Enfance du Christ	37	GRIEG	Peer Gynt	29
BERTRAND (de)	Chansons (2)	13	GRISEY	Partiels	36
BOUCOURECHLIEV	Archipel III	30	HAYDN	Missa in angustiis (Nelson)	33
BOULEZ	Dialogue de l'ombre double	28		Oratorio La Création	1
	Marteau sans maître	41		Quatuor Les Quintes	13
	Sonate n° 1 pour piano	7		Quatuor op 20 n° 2	21
	Sonate n° 3 pour piano	29	JANEQUIN	Chansons	9
BRAHMS	Intermezzo op 118 n° 6	6		La guerre (Escoutez)	36
	Quintette clarinette op 115	21	JAZZ	Body and soul	36
	Symphonies 1 à 4	13		Davis, Coltrane : Flamenco sk.	37
	Symphonie n° 4	23		Parker, Davies : Billie's bounce	37
CHARPENTIER MA.	Miserere des Jésuites	15	JOLAS	Caprice	19
CHOPIN	Ballades 1 à 4	27	JOSQUIN DP	Mille regrets, Déplor Oc	36
	Etude op 10 n° 9	8	KALKBRENNER	Variation Diabelli n° 18	19
	Mazurkas	21-32	LASSUS (de)	La nuit froide et sombre	36
	Prélude op 28 n° 16	8	LEGRENZI	Cantata n° 7 - Aria n° 1	20
	Sonate en si bémol mineur	21	LE JEUNE	Le Printemps	9
COMPERE	Messe Allès Regrets	8 / MA	LIGETI	Atmosphères	15 / LBL
CORELLI	Concerto op 6 n° 8	29		Concerto pour violoncelle	6 / LBL
CRUMB	Ancient voices of children	24		Etudes pour piano	36
DEBUSSY	Chansons (1)	10		KammerKonzert	34
	La Mer	12 / DB		Lux Aeterna	25

A suivre page suivante (...Liszt à Z)

...suite de la page précédente (Liszt à Z)

Les 41 premiers numéros de la Revue ANALYSE MUSICALE : Un Fonds substantiel d'Analyses Appliquées					
Légende Réimpressions : ET = Espace-Temps n°6 ; SM = Stravinsky-Messiaen ; MA = Musique du Moyen-Age ; LBL = Liszt-Bartok-Ligeti ; DB = Debussy n° 12 ; MT = Méthodes n°2 - Numéros épuisés et non encore réédités : 1 - 3 - 4 - 5 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 21					
Compositeurs	Oeuvres	N°s AM	Compositeurs	Oeuvres	N°s AM
LISZT	Mazeppa	21	REICH	City Life	33
	Sonate en si mineur	7-8/LBL	ROUSSEL	Sinfonietta op 52	33
	La vallée d'Obermann	21/LBL	SCHÖNBERG	Farben	3
LULLY	Persée	27		Le Pierrot lunaire	9
LUTOSLAVSKI	Symphonie n° 3	10		Quatuor n° 3 op 30	21
MACHAUT	Ballade n° 34	9	SCHUBERT	Sonate pour piano D 845	1
	Messe	34		Sonate pour piano op posth	21
MAHLER	Trois lieder	11/MA		Valse op 9 n° 1	30
	Symphonie n° 2	21	SCHUMANN	Dichterliebe	21
	Symphonie n° 4	41		Etudes symphoniques	27
	Symphonie n° 9	11		Rêverie	2
MAÏER	L'Atalante fugitive	8	SERMISY (de)	Chansons (1)	9
MARENZIO	Madrigaux à 5 voix	25-26	SIBELIUS	Allotaret	27
MESSIAEN	Modes de valrs et d'intensités	32 / SM		Symphonie n° 4	28
	Oiseaux exotiques	7 / SM	STAMITZ	Symphonie en ré majeur	21
	Cinq Rechants	9	STOCKHAUSEN	Le chant des Adolescents	9/MA
	François d'Assise	1 / SM		Klavierstück XI	30
MONTEVERDI	Madrigaux	25		Stimmung	29
MOUTON	Oeuvres pour luth	34		Tierkreis	14
MOZART	Don Juan	18	STRAVINSKY	L'oiseau de feu	32/SM-34
	Idoménée	27		Pièce pour quatuor cordes n°1	9 / SM
	Quintette à cordes K 516	21		Symphonies d'instrmts à vent	6 / SM
NONO	Il canto sospeso	31	TELEMANN	Suite en si mineur	4
OHANA	Sibile	5	TISNE	Etude n° 1 d'après Goya	4
PART	Miserere	fevr-00	VARESE	Arcana	3
PASSEREAU	Il est bel et bon	36	WAGNER	Tristan & Isolde - Mél du berger	27
PERGOLESE	Intermezzi	fevr-00	WEBERN	Concert op 24	18
POULENC	Concerto champêtre	5-21		Lied op 25 n° 1	4
RAMEAU	Dardanus	9		Variations op 27	14
	Pièces en concert	25	WOLF	Lieder (1)	2 / MT
RAVEL	Concerto en sol	11	XENAKIS	Mists	15
	Concerto pour la main gauche	33	ZIMMERMANN	Les Soldats	15
	L'enfant et les sortilèges	21-26			

83, boulevard de Sébastopol
F-75002 PARIS

Nom:.....Prénom :.....
Institution :.....
Adresse :.....
Code postal :.....Ville :.....
Pays :.....Tel/Fax :.....

Tel / Fax : 33 (0)1 40 28 45 77 - SIRET : 340 751 866 00021

Courriel : analysemusicalerev@netcourrier.com

N.REF. (à rappeler sur vos courriers) : - V.REF. :

COMMANDE – FACTURE 2001-02

COLLECTION PERIODIQUES + REIMPRESSIONS 1) Par multiple de 4 numéros Tarif unique le numéro : France 12 E – Etranger 14 E Numéros disponibles : 13 à 32 (sauf 21) + Actes 1er CEAM + Quatre Réimpressions normales (cf. liste ci-dessous) Votre commande par 4 numéros Multiple 1 (n ^{os}/...../...../.....) 48/56 E =E Multiple 2 (n ^{os}/...../...../.....) 48/56 E =E Multiple 3 (n ^{os}/...../...../.....) 48/56 E =E Total Multiples de 4 numéros =E(1)		COLLECTION PERIODIQUES + REIMPRESSIONS 2) A l'unité (1 à 3 n^{os}) Tarif unique le numéro : France 14 E – Etranger 17 E Numéros disponibles : 13 à 32 (sauf 21) + Actes 1er CEAM + Quatre Réimpressions normales (cf. liste ci-dessous) Votre commande 1, 2 ou 3 n ^{os} Numéros (n ^{os}/...../.....) x 14/17 E Total Numéros à l'unité ==E(2)	
REIMPRESSIONS NORMALES Codes - Thème n°6 : ET - Analyses appliquées : SM - Thème : MA - Analyses appliquées : LL		L'Espace-Temps Musical (1ère partie) Stravinsky - Messiaen La Musique du Moyen-Age (Xè-XVè) Liszt - Bartok - Ligeti	
REIMPRESSIONS OU EDITIONS SPECIALES (> 120 p) - Numéro 12 : Debussy (La Mer -PAM Faune -Préludes) - Numéro 2 : Méthodes d'analyse musicale (théor + prat) - N° 34 nov 99 : PROG Bac-Aggeg 2000 (avec CD gratuit)		Tarif le numéro spécial : France 18 E – Etranger 21 E Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 E =E Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 E =E Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 E =E Total Numéros spéciaux ==E(3)	
NUMEROS RECENTS ou A PARAITRE (33 à 43, sauf 34) 1) Par multiple de 4 numéros Tarif unique le numéro : France 12,5 E – Etranger 15 E Multiple 1 (n ^{os}/...../...../.....) 50/60 E =E Multiple 2 (n ^{os}/...../...../.....) 50/60 E =E Multiple 3 (n ^{os}/...../...../.....) 50/60 E =E Total Multiples de 4 numéros =E(4)		2) A l'unité (1 à 3 n^{os}) Tarif unique le numéro : France 15 E – Etranger 18 E Numéros (n ^{os}/...../.....) x 15/18 E =E Total Numéros à l'unité ==E(5)	
ABONNEMENT à 4 numéros Tarif Particuliers : France 50 E – Institutions : France 60 E Tarif Particuliers : Etrang 60 E – Institutions : Etrang 75 E		Nbre d'abonnements (.....) x 50/60 E =E(6) Nbre d'abonnements (.....) x 60/75 E =E(7)	
ENSEMBLE COLLECTION DISPONIBLE (21 n ^{os} périodiques jusqu'à n°32 + Actes + 6 Réimpressions = 28 numéros) Tarif Collection : France 300 E Nbre de collections (.....) x 300 E =E(8) Tarif Collection : Etranger 375 E Nbre de collections (.....) x 375 E =E(9)			
TOTAL GENERAL A REGLER (multiples, unités, spéciaux, collections, abonnements) = (1) à (9) :E(10)			
NB - Je désire être informé des prochaines parutions de la Revue ANALYSE MUSICALE : oui - non			

Message :

Règlement de préférence en euros (ou en francs français exclusivement) (expédition franco dès réception de votre paiement) :

- soit par chèque bancaire ou postal à l'ordre d'ANALYSE MUSICALE (ADAM Editeur - association loi 1901)

- soit par mandat

- soit par virement à CREDIT LYONNAIS (Ag. Centr.), compte n° 0000446 382 A / RIB 31 / Code Banque 30002 / Code Guichet 00561

Collection

ANALYSE MUSICALE

1996-98 : SIX REIMPRESSIONS CHOISIES

(thèmes, œuvres, programmes Concours et Examens)

1998-2000 : REPRISE DE LA PUBLICATION PERIODIQUE

(n°s 33 et 34 parus en 1998-99, n°s 35 à 37 parus en 2000, n°s 38 à 41 à paraître en 2001)

Une Collection qui s'apprécie avec le temps !

(35 numéros disponibles)

ANALYSE MUSICALE : 83 bd de Sébastopol 75002 PARIS - tél / fax / rép 01 40 28 45 77/72, et dans les bonnes librairies musicales

Courriel : analysemusicalerev@netcourrier.com